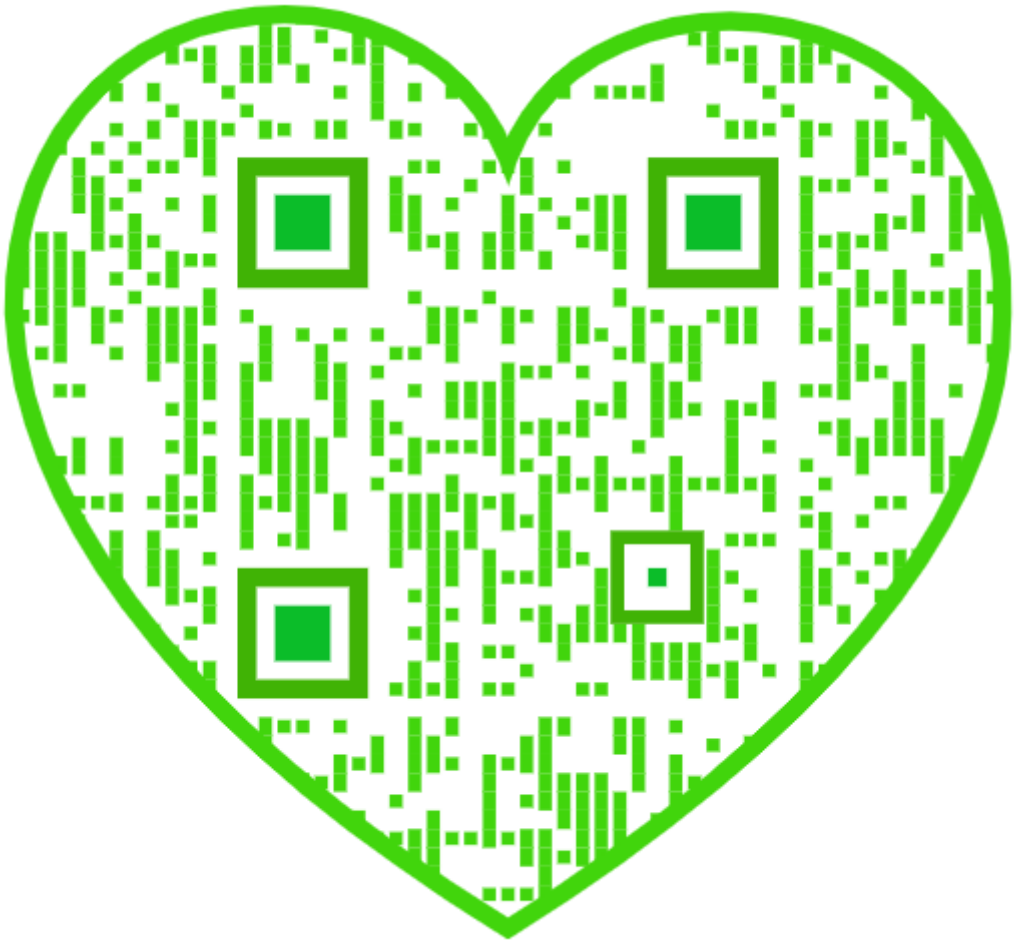
De Parelduiker. Jaargang 11

bron
De Parelduiker. Jaargang 11. Bas Lubberhuizen, Amsterdam 2006

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_par009200601_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[2006/1]

Arno Kuipers
‘Laat ons maar sober zijn en werken’
De vriendschap tussen Herman Robbers en Roel Houwink

ARNO KUIPERS (1970) is conservator bij de afdeling Collecties van het Letterkundig Museum in Den Haag.

Op 7 april 1925 schrijft de dan 57-jarige auteur Herman Robbers aan zijn veel jongere collega Roel Houwink: ‘Sinds de dood van Gerard van Hulzen heeft geen jonge schrijver mij meer aangetrokken dan jij. En ik zal het je ook zeggen: in mijn kinderlooze leven ben jij zijn plaatsvervanger geworden: een beetje mijn zoon. In dit opzicht heeft Marsman gelijk: diep innerlijk hebben wij groote overeenkomst. Maar natuurlijk, wij schelen 30 jaar, en beiden zijn wij kinderen van onzen tijd.’[1] Deze emotionele brief is typerend voor de innige vriendschapsbanden die de schrijvers Herman Robbers en Roel Houwink onderhielden tijdens het interbellum. Hun correspondentie beslaat maar liefst bijna twintig jaar: van 1918, het jaar waarin Roel Houwink zijn eerste schreden zette op het literaire pad, tot 1937, het overlijdensjaar van Robbers. Deze uitvoerige briefwisseling tussen de twee nu vrijwel vergeten auteurs is om meerdere redenen de moeite van een inkijkje waard.

In de eerste plaats omdat Herman Robbers te boek staat als reactionaire epigoon van de Tachtigers die dikke, langdradige realistische romans schreef, terwijl Roel Houwink zijn plaatsje in de literatuurgeschiedenis heeft verdiend met de bundel *Novellen 1920-'22* uit 1924. Die bundel wordt beschouwd als een van de eerste ‘moderne’ prozawerken die in Nederland verschenen en wordt zowel met het expressionisme als met de ‘nieuwe zakelijkheid’ in verband gebracht.[2] Volgens de literatuurhistorische schema's zouden deze twee auteurs dus tot verschillende kampen moeten behoren, maar de werkelijkheid was complexer en deze correspondentie legt iets van de geestelijke verwantschap bloot die achter de ogenschijnlijke literaire tegenstelling schuilging.

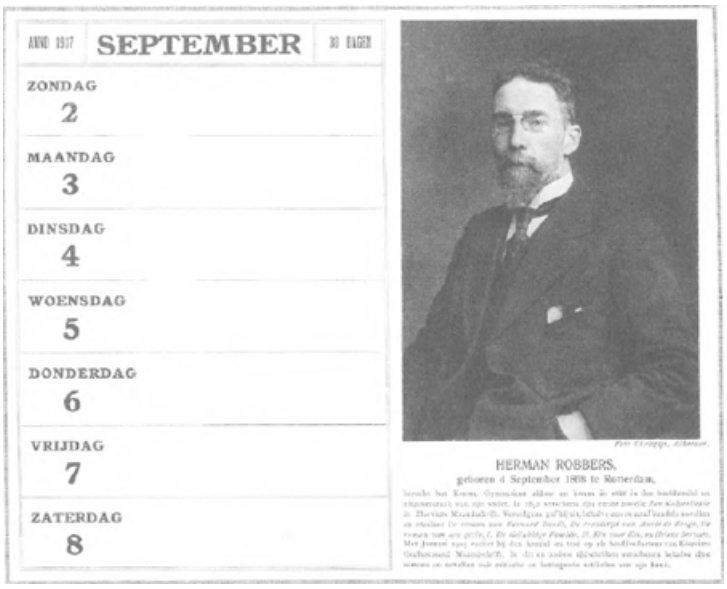
In de tweede plaats biedt deze correspondentie inzicht in de minstens even grote wederzijdse belangen bij deze generatieoverstijgende vriendschap. Houwink had Robbers aan het begin van zijn carrière ten zeerste nodig om zijn literaire werk gepubliceerd te kunnen krijgen in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift,* waarvan Robbers hoofdredacteur was. Later opende Robbers voor hem carrièremogelijkheden bij Uitgeversmaatschappij Elsevier, het familiebedrijf van de Robbersen. Robbers op zijn beurt besefte in de jaren twintig dat zijn hoogtijdagen voorbij waren, maar

Herman Robbers, circa 1900 (coll. Letterkundig Museum).

via Houwink probeerde hij inzicht te houden in de activiteiten van de jongeren en trachtte hij zelfs theoretische invloed op hen uit te oefenen. Het aardige van beide auteurs is dat ze in hun brieven allesbehalve verbloemd over dit soort zaken spreken. Ten derde zijn de brieven van Robbers en Houwink nog de moeite waard, omdat ze een doorlopend commentaar vormen op allerlei belangrijke literaire gebeurtenissen van het interbellum. Vooral de rol van Houwinks vriend Hendrik Marsman wordt uitvoerig besproken, evenals het reilen en zeilen van het jongerentijdschrift *De Vrije Bladen.*

Een schrijver van de ‘oude’ generatie

Herman Robbers (1868-1937) is heden ten dage een volstrekt vergeten figuur. Toch was hij gedurende zijn leven een van de meest populaire romanciers in Nederland. Boeken als *De roman van Bernard Bandt* en *De bruidstijd van Annie de Boogh* beleefden menige herdruk. Zijn werk wordt typerend geacht voor het soort proza dat rond 1900 volgde op dat van de Tachtigers. Dit proza was behalve van Robbers, Johan de Meester en Carel Scharten vooral het werk van vrouwelijke auteurs als Top Naeff, Ina Boudier-Bakker, Elisabeth Zernike en Anna van Gogh-Kaulbach en werd daarom wel ‘damesproza’ genoemd. Het onderscheidt zich van dat van de voorgaande Tachtigers en naturalisten door een zekere wending van uiterlijke beschrijvingen naar het innerlijk. Erica van Boven karakteriseert het in haar dissertatie aldus:


ANNO 1917 SEPTEMBER 30 DAGEN

ZONDAG 2

MAANDAG 3

DINSDAG 4

WOENSDAG 5

DONDERDAG 6

VRIJDAG 7

ZATERDAG 8

HERMAN ROBBERS,
geboren 4 September 1808 te Rotterdam,

Literaire kalender 1917 (coll. Letterkundig Museum).

‘Waarneming en beschrijving van uiterlijke werkelijkheid maken plaats voor het innerlijk, de ziel: het innerlijk van de personages, maar ook, tegelijkertijd, de ziel van de kunstenaar die geacht wordt minder op basis van waarneming en meer vanuit zijn innerlijk te werken.’[3] Daarnaast merkt zij op dat er bij deze wending ook sprake is van een ethische component. Het begrip ‘Menselijkheid’ kwam bij deze prozaïsten centraal te staan.[4] Dit idealistisch-realistische proza kwam vanaf 1918 steeds meer onder vuur te liggen van jongere critici, om rond 1930 definitief uit het centrum van de aandacht te verdwijnen. Jongeren als Hendrik Marsman en Constant van Wessem namen feitelijk in het geheel geen wending waar tussen de generatie van de Tachtigers en de generatie-Robbers en vonden de laatste slechts een stoet verstarde epigonen, waarvan het proza diende te worden bevrijd.

Vanuit het perspectief van de opeenvolgende prozastromingen is Robbers' status als conservatieve realist begrijpelijk; men komt zijn naam in literatuuroverzichten eigenlijk alleen tegen als tegenstander van de jongeren van de jaren twintig. Vanuit zijn institutionele positie beschouwd, is het echter niet zo heel vreemd dat Robbers contact had met jongeren als Roel Houwink. Menige jongere heeft, ook in het interbellum, zijn verzen aan Robbers gestuurd met een verzoek om plaatsing in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, waarvan hij ruim dertig jaar hoofdredacteur was. Zo publiceerden bijvoorbeeld J. Slauerhoff[5] en Hendrik de Vries in de jaren twintig

Roel Houwink, 1927 (coll. Letterkundig Museum).

met enige regelmatig in *Elsevier's.* De meeste jongeren zonden vermoedelijk werk naar *Elsevier's* vanwege de gemiddeld hoge honoraria, maar Robbers' reputatie als ontdekker van talenten en literair adviseur mag ook niet onderschat worden. Enkele malen tijdens zijn leven heeft hij aldus langdurige vriendschappen aangeknoopt met (veel) jongere schrijvers, bijna altijd prozaïsten, zoals met de realist Gerard van Hulzen, met de Vlaamse socialistische romanschrijver Lode Zielens,[6] met Jan de Hartog,[7] maar bovenal toch met Roel Houwink.

Een zoeker

Roel Houwink (1899-1987) is tegenwoordig een even ongelezen gebleven auteur als Robbers, maar evenals Robbers wordt Houwink toch regelmatig in letterkundige studies opgevoerd als spil in het literaire leven.[8] Hij was enige tijd zeer goed bevriend met Hendrik Marsman, die hij in 1919 in hun beider woonplaats Zeist leerde kennen. Samen met Marsman beijverde Houwink zich voor de nieuwe literatuur en gezamenlijk redigeerden ze enige tijd *De Vrije Bladen*, het maandblad dat in hun ogen het bastion van de jongeren moest worden en dat in 1924 werd opgericht als opvolger van het in de versukkeling geraakte jongerentijdschrift *Het Getij.* Roel Houwink speelde bovendien een belangrijke rol als literair adviseur, of literair agent avant la lettre. Zijn rol als begeleider van Gerrit Achterberg is van doorslaggevend belang geweest. Houwink introduceerde hem onder anderen bij Robbers,

wat in 1926 leidde tot Achterbergs eerste officiële tijdschriftpublicatie in *Elsevier's*.[9]

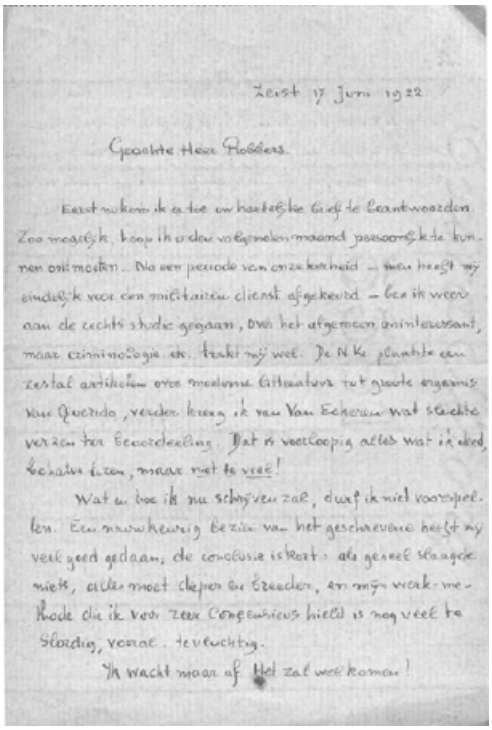
Roel Houwink zou een levensbeschouwelijke zoeker kunnen worden genoemd, een auteur die, zoals velen in die tijd, onder invloed van de crisis die de Eerste Wereldoorlog veroorzaakte in het westerse vooruitgangsdenken, zocht naar een nieuwe omvattende levensbeschouwing. In 1925 ontdekte hij de *Römerbrief* van Karl Barth. Onder invloed van deze moderne theoloog bekeerde hij zich tot belijdend christen, nam vervolgens afstand van de groep van *De Vrije Bladen* en wendde zich tot de beweging van het protestantse literaire tijdschrift *Opwaartsche Wegen*, waarvan hij ook geruime tijd de redactie op zich zou nemen. Tijdens de Tweede Wereldoorlog nam Houwink de verkeerde afslag. Zijn lidmaatschap van de Kultuurkamer en zijn publicaties in collaborerende tijdschriften bezorgden hem een publicatieverbod van vijf jaar door de Ereraad voor de Letterkunde. Voor een groot deel verklaart dit waarom Houwink in de naoorlogse (christelijke) letterkunde geen rol van betekenis meer heeft gespeeld.

Vóór zijn bekering in 1925 blies Houwink een niet onbelangrijke partij mee in avant-gardistische jongerenkringen in Nederland en Vlaanderen. Hij stond wijd en zijd bekend als kenner van de nieuwste literatuur, met name de Duitse. Als medewerker of criticus was hij verbonden aan uiteenlopende bladen als *De Nieuwe Kroniek, Den Gulden Winckel, De Driehoek, Vlaamsche Arbeid* en uiteraard aan de jongerentijdschriften *Het Getij* en *De Vrije Bladen.*[10]

Het nieuwe proza

Houwinks relatie met Robbers begon door zijn inzendingen aan *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift.* In zijn eerste brief, van 6 augustus 1919, vraagt Houwink echter nog bescheiden om een oordeel over een geschreven novelle en niet noodzakelijk om plaatsing in EGM: ‘Dit jaar maakte ik een novelle en nu zou ik u willen vragen of ge deze zoudt willen lezen en me er ronduit uw oordeel over zeggen en dit geheel buiten uw qualiteit van Elsevier-hoofdredacteur om.’ Op 18 augustus 1919 schrijft Robbers terug: ‘U heeft zonder twijfel aanleg, maar nog niet genoeg zelfcritiek & smaak. Er zijn goede dingen in uw novelle, vooral in het laatste gedeelte, maar er is ook heel veel overbodigs in, veel vaals en dofs.’ Een jaar later is Robbers beter te spreken: het verhaal ‘Muggendans’ zal in *Elsevier's* worden gepubliceerd. Robbers voegt eraan toe: ‘Ik volg u met belangstelling. Zelfs in het Getij! Dat ik overigens lees met zeer gemengde gevoelens.’ (31 augustus 1920).

Herman Robbers had niet voor niets gemengde gevoelens, want hij was af en toe mikpunt van spot van de jongeren van *Het Getij.* Op 22 augustus 1921 schrijft hij aan Houwink: ‘gij kunt u daar intusschen nog niet indenken, maar correspondentie over kunstzaken met een véél jongere *is* moeilijk. Bij een nieuw geslacht waardeering vinden is iets zeldzaams, wij mogen er niet op rekenen, en ik rangschikte u tot voor kort bij de jonge lieden van “Het Getij”, het tijdschrift dat, een tijdje geleden, mijn kop als een soort “hoofd van Jut” scheen te beschouwen, en te behande-



Zeist 17 Juni 1922

Geachte Heer Robbers.

Eerst wil ik u toe en hartelijke Geluk te Baantwoorden. Zoo mogelijk, hoop ik u deze volgenden maand persoonlijk te kunnen ontmoeten.. Die een periode van onzekerheid — men heeft mij eindelijk voor een militairen dienst afgekeurd — ben ik weer aan de rechts studie gegaan, over het algemeen uiterst interessant, maar criminologie etc. trekt mij weel. De N.R. plaatste een zestal artikelen over moderne Litteratuur tot groote ergernis van Querido, verder kreeg ik van Van Eeteren wat slechte verzen ter beoordeeling. Dat is voorloopig alles wat ik erover schrijven zou, maar niet te veel!

Wat u hoe ik nu schrijven zal, durf ik niet voorspellen. Een nauwkeurig bezien van het geschrevene heeft mij veel goed gedaan, de conclusie is kort: als geheel slaagde niets, alles moet dieper en breeder, en mijn werkmethode die ik voor zeer consciëus hield is nog veel te slordig, vooral te verlichtig.

Ja wacht maar af Het zal wel komen!

Brief van Roel Houwink aan Herman Robbers, 17 juni 1922 (coll. Letterkundig Museum).

len. Wel vond ik u, toen al, den meest begaafde van die “jongeren”, en had ik een heimelijke hoop, dat mijn hoofd *u* op andere wijze interesseren zou. Gij zijt niet, als de meesten dier kinderen, verlitteratuurd, verpieterd in de *letteren*, gij zijt *menschelijk*, en dat, verbeeld ik mij, ben ik, met al mijn tekortkomingen, ook altijd geweest.’

Na deze ontboezeming van Robbers en de verschijning van ‘Muggendans’ in *Elsevier's* is de band tussen Robbers en Houwink gesmeed.[11] Al gauw ontspint zich een lange briefwisseling over de aard van het nieuwe proza van Houwink. Op 2 januari 1922 schrijft Robbers over de nieuw ingezonden novelle ‘Kromming’: ‘'t Ding heeft eigenlijk geen kop of staart. Waarom is het eigenlijk uit met “toen riep ze hem”? Als je bedoeling is geweest de groote beteekenis van den (eersten) coïtus in een jongensleven aan te duiden (zoo iets als ik in Bernard Bandt bestreefde?),[12] dan ben je er niet in geslaagd dat duidelijk te maken. En dan had je juist iets verder moeten gaan.’

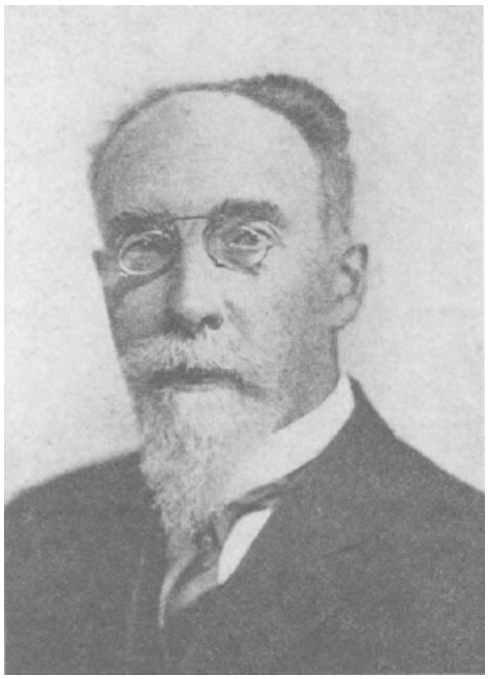
Interessanter dan deze inhoudelijke opmerkingen is hetgeen Robbers opmerkt over de stijl van Houwinks novellen, die zich kenmerkt door zeer korte, gedrongen zinnetjes. Hij zegt daarover: ‘Ik moet je verder nogmaals ernstig raden te trachten

tot den ernstigen volzin te komen. Wij waren juist zoo blij die weer heroverd te hebben op de enkel-woord-kunst der eerste Tachtigers. In jouw telegramstijl is geen eigenlijk proza-rhytme mogelijk. Helpt de lectuur van Goethe je niet? Neem Flaubert dan maar eens ter hand'. Later stelt Robbers dat 'nerveuze notities' van Houwinks telegramstijl de 'Harmonie' aantasten, terwijl een kunstwerk daar juist naar zou moeten streven (16 augustus 1921). Houwink probeerde zijn proza tegenover deze kritiek van Robbers te verdedigen. Een jaar eerder schreef hij hem al: 'De "telegram-stijl" werkt zeer vermoeiend, indien men in het normale (roman) leestempo vervalt (ik ondervond het gisteren aan den lijve). Maar er is een andere manier, waarop men geen last van vermoeidheid heeft. Helaas, bestaat er geen "lees"-metronoom om het u aan te geven.' (25 maart 1921). Volgens Houwink was een ander leesritme nodig voor een goed begrip van het nieuwe proza.

Maar volgens Robbers was dat proza dus niet zo nieuw. Het is niet de enige keer dat Robbers met zoveel woorden aangeeft het proza van Houwink als een stap terug te beschouwen; een stap terug naar het impressionisme van de Tachtigers. Deze uitspraken van Robbers geven ammunitie aan de stelling van Jaap Goedegebuure in zijn Marsman-studie dat de vernieuwende aard van de *Novellen* van Houwink gerelativeerd kan worden, omdat ze niet zo heel veel lijken af te wijken van een zeer impressionistisch werk als *De heilige tocht* van Arij Prins (1912).[13] Tegelijkertijd onderbouwen ze de eerder aangehaalde karakterisering door Erica van Boven, die stelde dat de generatie van Robbers zich ten opzichte van Tachtig zelf als een nieuwe generatie positioneerde, terwijl ze in de handboeken juist is opgegaan als een groepje verstarde Tachtig-epigonen.[14] Uit de correspondentie met Houwink blijkt dat Robbers zichzelf en zijn generatiegenoten inderdaad als iets nieuws ten opzichte van de Tachtigers beschouwde en daarom ook niet altijd begreep waarom hij door jongeren van de generatie-Houwink zo vijandig werd bejegend.

In het boekentijdschrift *Den Gulden Winckel* van 15 november 1922 publiceerde Houwink een kritiek over *Hartsgeheimen* van Henri Barbusse. Hij schreef daarin: 'Het kaartenhuis onzer z.g. realistische roman-psychologie is - gelijk uit dit zevental novelletten weer eens blijkt - volledig en, naar wij hopen, onherstelbaar ingestort.'[15] Robbers voelde zich aangesproken en vroeg aan Houwink wat hij bedoelde

> met dat 'kaartenhuis onzer z.g. realistische roman-psychologie'. Je schijnt daarbij te denken aan een zekere methode, een zeker 'recept'. Maar wie zijn dan de dames en heeren die daarmee werken? Zijn dat ook de Meester, Top Naeff, Ina B.B.... en je vriend H.R.? En, tweede vraag: *wat* is er tegen welke soort psychologie dan ook? Wat is er tegen welk 'isme' dan ook? Komt niet alles altijd aan op de persoonlijkheid, die schrijft, en (desnoods) een of anderen 'methode' toepast (ik moet je eerlijk zeggen, mij nooit van zoo iets bewust te zijn; ik tracht naar *niets* anders dan naar zoo *precies mogelijk te zeggen* wat ik te zeggen heb. Het essentiële!, altijd maar het essentiële! Wat zich uitbreidt, en verfijnt tegelijk, bij het ouder-worden.). Ik vind tusschen jouw 'manier' en de mijne (met manier bedoel ik abso-



Herman Robbers
(uit: *Den Gulden Winckel*, 1928).

> luut niets manierlijks!) eigenlijk niets dan een verschil in tempo. Ook ik wil het meest essentiële *psychische* gebeuren zoo suggestief mogelijk meedeelen.'

Houwink trachtte zich in zijn antwoordbrief van 30 november te verdedigen door erop te wijzen dat het 'psychische', of althans de uitgebreide beschrijving daarvan, nu juist niet meer de kern van het proza zou moeten uitmaken: 'Misschien is het tempo-verschil het belangrijkste, maar brengt dat niet reeds veel "uiterlijke verschillen" ook mee? Een onmiddellijker beeldspraak, strengere woordenkeus, scherper compositie. [...] Het psychisch gebeuren (als zoodanig!) wordt op den achtergrond geschoven tegenover: het toeval b.v. het on- en onderbewuste enz. dwz er komt iets "romantisch" bij, soms in een rythme verscholen, soms in een woord of een "altijd manke" vergelijking: een terugsprong naar het donkere, waarvan wij niets weten... Waarom ik nu recept schreef, *niet* ten opzichte van de negentiger-proza generatie, maar ten opzichte van hun tallooze epigonen.'

Klaarblijkelijk zag Houwink Robbers in ieder geval niet als epigoon. Met de 'negentiger-proza generatie' kan hij moeilijk op anderen dan de generatie van Robbers en Johan de Meester doelen, maar wie dan hun epigonen zouden moeten zijn, blijft duister. Het antwoord van Robbers op deze brief is verloren gegaan. Maar uit de volgende brief van Houwink, van 8 december, blijkt dat Robbers niet echt overtuigd was geraakt van de noodzaak van Houwinks prozavernieuwingen.

Uit Houwinks parafrase blijkt dat Robbers de verdichtende methode niet begreep en er een kenmerk van vermoeidheid en lamlendigheid in zag: ‘Eén ding kan ik niet met u eens zijn: dat “condenseeren” op vermoeidheid wijst. Ik kan me voorstellen, dat het zoo schijnt en het duidt misschien op de vermoeidheid van een gansche cultuur. Dat is wat anders. Daar staan wij ònder, kunnen ons niet tegen verzetten: wij *moeten* zijn, zooals onze tijd is. Het krampachtige, chaotische, snelle, schijnbaar-ongecompliceerde van nù zoekt vorm en vindt die. Het Westen verloopt. Europa is oud en sterven nabij. Dit is treurig noch “pessimistisch”: aan alles komt een einde.’

Uit deze woorden blijkt een duidelijk generatieverschil met Robbers. Deze begreep in het geheel niet de door de Eerste Wereldoorlog gevoede ondergangsgevoelens én gelijktijdige zoektocht-naar-het-nieuwe die volgens Houwink en veel van zijn generatiegenoten moesten leiden tot een nieuwe, van clichés gezuiverde uitdrukkingswijze. Hij antwoordde: ‘Op je brief van den 8e nu maar niet veel antwoord meer. Het was er mij maar om te doen je er nog eens op te wijzen, dat de methode, het vooropgezette, tot de schoonheid, het *eenig-waardevolle*, zoo weinig afdoet. Overigens moet ik je gauw toegeven: met de “vermoeidheid” bedoelde ik het gehele tegenwoordige geslacht (of “centrum” - dat is allemaal hetzelfde). “Het westen verloopt” zeg je, “Europa is oud en stervend nabij.” Geloof je werkelijk aan zulke dingen? Ik heb zoo'n idee dat hetzelfde al in de Middeleeuwen is gevreesd!’ (20 december 1922).

De *novellen*

Helemaal eens werden Robbers en Houwink het niet. Robbers bleef hameren op het eeuwige en het essentiële, Houwink op de noodzaak van vernieuwing tegen de verstarring van de epigonen in. Desondanks ruimde Robbers met enige regelmaat plaats in voor Houwinks werk in *Elsevier's*. Houwink meldde al gauw aan Robbers dat hij een kleine bundeling van zijn prozawerk overwoog en vroeg hierover regelmatig advies, zoals op 24 maart 1923: ‘Maar nu die uitgever! Hoe moet ik dat aanpakken? Of is het beter tot Mei te wachten met besprekingen? U wilt mij wel raden! De “materie” is mij geheel vreemd.’ Robbers zelf durfde een uitgave bij de Uitgeversmaatschappij Elsevier blijkbaar niet aan, maar hij adviseerde Houwink achtereenvolgens de uitgeverijen Van Ditmar, Querido, Van Dishoeck en Brusse te benaderen. Geen van die firma's durfde echter zijn vingers te branden aan een uitgave van zulk modern proza. Houwink probeerde het daarna nog bij de kleine uitgeverij De Waelburgh in Blaricum, maar ook die gaf nul op het rekest. Na bijna een jaar tevergeefs met zijn novellen te hebben geleurd, schreef Houwink:

> Wij hebben een drukken tijd achter de rug, nu n.l. ‘De Waelburgh’ op niets uitliep, heb ik zelf de handen uit de mouwen gestoken en hoop te slagen in de uitgave van zeven korte novellen in eigen beheer voorloopig en met de belangelooze medewerking van een aan-

Roel Houwink, jaren twintig (coll. Letterkundig Museum).

> staand ‘bloed-verwant’, die in het bezit is van een drukkerij; de bedoeling is ± 125 (genummerde en gesigneerde) exemplaren te plaatsen in den kring van familie en bekenden, waartoe ik 260 circulaires ruim verzond. Deze garantie-exemplaren moeten de onkosten van een dubbele oplaag dekken, die ik dan bij een uitgever hoop onder te brengen. Het leek mij de eenige manier om in de gegeven omstandigheden iets te bereiken met een minimum aan risico [...]. Natuurlijk hoop ik u tergelegenertijd een presentexemplaar aan te bieden, al stemt u wel niet met die kleine stukjes in. U moet het dan maar houden voor een goede bedoeling! Trouwens ik ben zoo deftig geweest mij te vergrijpen aan een ‘nawoord’ waarin ik mijn houding tegenover dit moderne genre in 12 regels heb gepoogd te bepalen. Ik hoop dat dit u troosten zal.
> (9 november 1923)

De hachelijke uitgave in eigen beheer bleek succesvol uit te pakken, want op 12 november meldde Houwink: ‘Vanaf vrijdagmiddag verzond ik successievelijk ± 300 circulaires, nu Dinsdagmorgen heb ik al 96 exemplaren geplaatst, ik denk dus wel dat de uitgave door kan gaan.’ En op 31 november: ‘Met de uitgave gaat het prachtig, ik heb er nu al 234 geplaatst! Dat “Samendrift” in Elsevier stond heeft daaraan veel goed gedaan. Vanmorgen ontving ik van Van Dishoeck bericht dat hij tot uitgave niet durfde overgaan. Fiat!’ Dat Houwink zijn bundel in twee oplagen liet drukken, de eerste van uiteindelijk 300 exemplaren en de tweede van 450 die ook in eigen beheer bleef, heeft er waarschijnlijk toe geleid dat de publicatie later weleens

Verschenen:
NOVELLEN
:- door ROEL HOUWINK -:
Inhoud: Kromming, Bloesem, Virgo, Ondergang,
Selling, Oogst, Inferno en Intermezzo
De VOOR-uitgave, groot 250 genummerde en gesigneerde Exemplaren,
was binnen een maand tijds UITVERKOCHT
Prijs f 1.75
Uitgave in eigen beheer, Zeist 1924
Gedrukt bij S. VAN DORP te IJmuiden
Bestellingen worden alhier aangenomen
Aanplakbiljet van *Novellen* voor de boekhandel, 1924 (coll. Letterkundig Museum).

als een mislukking is beschouwd. Hans Werkman schreef bijvoorbeeld: 'Het boekje was geen seller. Nog boven zijn tachtigste verkocht hij het uit voorraad.'[16] Die voorraad moet wel een restant van de tweede oplage zijn geweest. Een totale oplage van 750 lijkt niet veel, maar een verkoop van rond de 500 exemplaren van een dergelijke bundel in de jaren 1924-1925 mag toch niet onderschat worden. Houwink zelf beschouwde de verkoop in ieder geval als een succes, evenals Robbers. Die schreef op 8 januari 1924 aan Houwink: 'Hartelijk gefeliciteerd ook met het *prachtig* resultaat van je boekje-in-eigen-exploitatie! Zoiets moest eens bekend gemaakt worden in den boekhandel. Den naren, saaien, lakschen, lijzigen boekhandel! Die kerels denken alleen maar aan hooge rabatten'. Hier bereed Robbers even een van zijn stokpaardjes: de door hem als uitgever zeer gehate boekhandelskortingen.

Ook over de kritiek mocht Houwink zeker niet klagen. Toen de *Novellen* met enige vertraging ook Vlaanderen bereikten, toonde niemand minder dan Paul van Ostaijen zich buitengewoon enthousiast. In het Antwerpse avant-gardetijdschrift *Het Overzicht* schreef hij: 'Eindelik een goed boek uit het land waar dat knier van een Geertje met haar uit Medan-geimporteerd kamelotspiegeltje nog steeds als het literaire optimum geldt.'[17] *Geertje* is de titel van een razend populaire roman uit 1905 van Johan de Meester, een zeer goede vriend en generatiegenoot van Herman Robbers, wiens werk evenzeer kan gelden als typerend voor het idealistisch-realistische proza van deze tussengeneratie. Een soort werk waar Van Ostaijen duidelijk niet van hield, in tegenstelling tot Houwinks *Novellen*:

> Een goed boek omdat tussen de oorzaak-inhoud en het gevolg-vorm de sporen van zulk verband gans zijn uitgewist; omdat de formele wereld van deze novellen, d.i. de zinsbouw en de samenhang en opeenvolging der zinnen, niet de inhoud openbaart, maar de inhoud zelve is; een goed boek omdat de rijke drang van de innerlike inhoud zich gaaf en volledig oplost in het enige de lezer-onmiddellik gegevene: het formele.[18]

Deuren werden opengeschoven.
Hun hoofden verstarden in het licht. Schaduwen legden zich over den vloer en de geel-houten lessenaars. Het machine-tikken — zondoorflitst — brak af. Stem-gonzen overspon de stilte.
Hij stond op. Draaide het licht aan in de kleedkamer, greep hoed en stok. De portier grinnikte om zijn haast.
Op zijn kamer was koele schemer. Het koffiemaal stond gereed.
Dezen dag zou hij vieren.

Uit de grijze keien sloeg hitte bedwelmend. Wemeling van kleurvlekken dreef voorbij. Zijn lendenen doorvlijmd. Dan zonken moedeloos-slap zijn armen. Hij ging als een slaapwandelaar, achter zich de hoon: gek. En toch zijn wil.
Minderend rumoer bracht zijn vreugde groot. Het ademnauw kantoor, de stage kringloop der leege dagen: kerkering.
Vlak in de zon zijn jeugd. Met dezen tocht zou hij jaren breken, tot weer de kern van zijn leven grijpbaar lag.
Een stille landweg leidde zijn voeten.

9

Eerste pagina van ‘Kromming’ in *Novellen*, 1924 (coll. Letterkundig Museum).

Met deze woorden werden de *Novellen* van Houwink door Paul van Ostaijen als modern geconsacreerd. Van Ostaijen beschouwde de *Novellen* als proza, waarin de vorm niet langer een willekeurig omhulsel van bepaalde vooropgezette gedachten is, waarin niet langer de oeverloze beschrijvingen en herhalingen van het realisme de boventoon voeren, maar de werking van de compacte taal zelf drager is van het verhaal. Groter kon het contrast met proza als dat van Robbers zo beschouwd niet zijn.

Een klein jaar eerder had Hendrik Marsman in zijn recensie Houwink al lof toegezwaaid. Op een aantal punten stemt Marsmans analyse van Houwinks proza overeen met die van Van Ostaijen. Zo stelt hij: ‘*Hij verwierp, radicaal, de abstract-expliceerende psychologie en verving die, radicaal, door een a.h.w. immanente.*’[19] En: ‘Houwink geeft geen beschrijvingen-om-zichzelfswil: *Hij betrekt de atmospheer, de omgeving voortdurend op de meest-innerlijke ervaringen zijner personages. De natuur wordt veelal de uitdrukking* daarvan. Hiermee raak ik het expressionistische element in zijn werk (der Mensch in der Mitte.)’[20] Ook Marsman zag dus een essentiële vernieuwing in het proza van Houwink. Volgens Goedegebuure heeft Marsman zich zelfs zeer door Houwink laten inspireren tot eigen proza-experimenten.[21] Maar de lof uit Marsman pas aan het slot van zijn kritiek, want anders dan Van Ostaijen had Marsman enkele essentiële bedenkingen. Het nawoord dat Houwink aan zijn novellen had toegevoegd vond Marsman ‘bedenkelijk’. Dit nawoord, waarvan Houwink hoopte dat

Robbers het als ‘troost’ voor de radicale vormvernieuwing zou beschouwen, luidde als volgt:

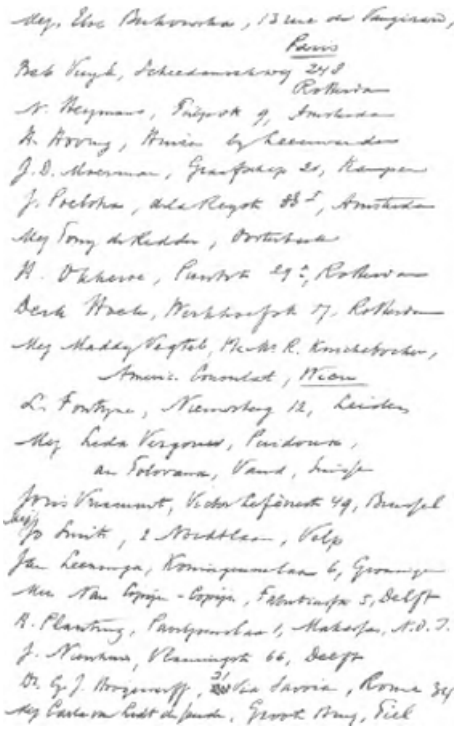
> De hier bijeengebrachte acht korte novellen sluiten een periode af die zich kenmerkte door een zoodanige concentratie der verbeelding dat voor sommigen, wellicht, die de rappe sprongen van het moderne leven niet binnen hun aandacht wisten te bannen, het in den aanvang moeilijk valt zich toe te vertrouwen aan een zoo onstuimigen gids. Mogen zij echter bedenken: hoe grillig de tocht ook zij, buiten de perken der simpele ontroering in liefde en schoonheid - en wat anders vermag kunst? - poogde uw leidsman u nimmer te brengen.[22]

Vooral door de laatste zin, die hij een ‘lief-kanselzinnetje’ noemt, komt Marsman tot de conclusie dat achter Houwinks proza, dat radicaal lijkt te breken met de psychologisch-realistische roman, een geesteswereld schuilt die eigenlijk niet zo heel veel afwijkt van die van Herman Robbers: ‘Ik meen dus, dat - een moment afgescheiden gedacht - de gevoelsinhoud van Robbers b.v. en die van Houwink niet essentieel verschilt.’[23] Pikant genoeg volgde direct na Marsmans recensie van de *Novellen* Houwinks bespreking van Robbers' nieuwste roman *Op hooge golven*, met - niet verrassend - een zeer positieve teneur.

De vrije bladen

Uit de correspondentie tussen Houwink en Robbers blijkt dat Marsman gelijk had: de verwantschap tussen Houwink en Robbers was groot. Beide auteurs achtten de kloof tussen hun respectieve prozawerk in het geheel niet zo onoverkomelijk als bijvoorbeeld de recensie van Van Ostaijen zou kunnen doen vermoeden. Marsman stoorde zich aan de warme betrekkingen tussen zijn vriend Houwink en de oude Robbers en deze ergernis zou mede aan de basis liggen van de breuk tussen hem en Houwink. Die breuk ontstond echter ook door toenemende meningsverschillen tussen Houwink en Marsman in 1925, het jaar waarin ze beiden het tijdschrift *De Vrije Bladen* aanvoerden.[24]

De Vrije Bladen werd in 1924 opgericht als opvolger van *Het Getij*. Het blad stond in het begin onder redactie van Herman van den Bergh en Constant van Wessem. Al tijdens het eerste jaar ging het bijna aan interne strubbelingen en gebrek aan abonnees ten onder. Op 17 september 1924 schreef Houwink aan Robbers: ‘Hebt u al gehoord dat Marsman en ik met ingang van 1 Januari de Vrije Bladen zullen overnemen en trachten meer schot er in te brengen[?] We zullen echter voordien trachten het aantal abonné's te vergrooten door een circulaire op ruime schaal te verspreiden. Zonder een voldoende aantal abonné's beginnen we niet, want wij kunnen geen risico dragen, dat begrijpt u. Het blad wordt dan op veel bescheidener schaal ingericht (16 pag.) en verschijnt maandelijks.’ Robbers bood een helpende hand bij het werven van abonnees, want hij adviseerde Houwink de circulaire aan



Lijstje met suggesties voor medewerkers aan *De Vrije Bladen* (coll. Letterkundig Museum).

alle leden van de Vereeniging voor Letterkundigen te sturen en trachtte ook op eigen houtje abonnees aan te brengen. Op 14 oktober schreef Houwink over een vergadering met uitgever S.L. van Looy: ‘Van Looy gaat nu op een grondgetal van ± 150 abonné's met ons in zee. Daarom: als u nog adressen weet, dan gaarne. De Ver. van Letterk. wordt aangeschreven, evenzoo de hh. leeraren Ned. aan de Gymnasia en HBSS.’

De gedachte dat *De Vrije Bladen*, hét tijdschrift der jongeren, waarvan het aantal abonnementen altijd zo rond de honderd schommelde, voor een gedeelte in de lucht werd gehouden door de oudere generatie is vermakelijk, maar vermoedelijk niet zo heel ver van de waarheid verwijderd. Robbers was een der eerste abonnees. Bovendien ging Robbers' steun achter de schermen nog verder. Hij adviseerde bijvoorbeeld op verzoek van Houwink ook op financieel terrein: ‘Wat het honorarium betreft, natuurlijk zijn jullie vrij (met zoo'n pasbegonnen tijdschrift!) maar wat de groote tijdschriften betalen komt ongeveer uit op 1½ à 2½ ct. per letter. Dat zou voor de eerste jaargang Vrije Bladen neerkomen op f 3.- à f 4.- per bladzij. Mij dunkt echter dat jullie *zeker* met f 2.- à f 2.50 zoudt kunnen volstaan.’ (9 november 1924). Ook adviseerde hij bij het werven van medewerkers. Diverse lijsten met adressen van potentiële medewerkers gingen per post van Robbers' woonplaats Schoorl naar Houwinks domicilie in Zeist.

De rel en de breuk

Toch ging het mis. Al voordat Houwink en Marsman officieel de redactie van *De Vrije Bladen* overnamen, berichtte Houwink aan Robbers: '*Onder ons gezegd*: het samenwerken met Marsman vlot niet zoo, als ik had verwacht: wij hebben heele andere opvattingen over vele dingen'. (14 december 1924). En een maand later voegde Houwink er nog aan toe: 'Ik zal blij zijn u van den zomer weer eens te spreken. Je wordt op den duur mal van al die heethoofdige eerzucht onder de jongsten. Het is bar! Buitendien begint - in vertrouwen - vriend Marsman wat al te zeer een "litterair leven" te gaan leiden, zoodat ik weinig steun aan hem heb.' (14 januari 1925). Robbers antwoordde op 18 januari: 'Wat je over Marsman schrijft spijt me. Krijgt hij smaak in... hollandsche (!) Bohème en gaat hij vinden, dat er dingen zijn die "een artiest toekomen"? 't Zou heel jammer zijn van hem. Een artiest "komt" niets bizonders "toe". En wien in een roes leeft ontgaat het diepste van het leven. Laat ons maar sober zijn en werken.'

Houwink beaamde dit ten volle. Op 5 april schreef hij: 'Ik begrijp het niet, hoe iemand als Marsman zijn talent zoo kan versmijten, hoe hij zoo een ijdel litteratortje kan spelen.' De ruzies met Marsman namen blijkens zijn brieven aan Robbers hand over hand toe. De bom barstte toen Marsman zijn ergernis over de vriendschap tussen Houwink en Robbers in het openbaar de vrije baan gaf. Op 18 oktober 1925 schreef Houwink dat Marsman van zins was de vriendschap tussen Robbers en Houwink in *De Vrije Bladen* op de korrel te nemen:

> Marsman zal zich [...] te buiten gaan aan een persiflage, waarvan u en ik het middelpunt vormen. Ik vind de heele opzet van het geval zoo flauw, grof en onjuist, dat ik er niet aan denk er iets over te zeggen of te schrijven. U zul wel hetzelfde denken, als u het gelezen heeft. Zijn jalouzie - anders weet ik geen verklaring - schijnt grenzeloos te zijn! Het geval komt hier op neer, dat ik naar u zou zijn toegegaan om u 'uit te schelden' en dat ik nu niets doe dan 'gezellig thee-drinken op de Nollen'. [*Robbers' villawoning in Schoorl,* AK] Vindt u het niet zeldzaam grappig van onbeschaamdheid, iemand die Pommetjes, Janietjes, Bloempjes, Dirkjes, Jantjes etc. het heele jaar afgereisd heeft, zoiets te hooren beweren?

Robbers reageerde in eerste instantie laconiek: 'Laat Marsman maar kletsen (hij valt mij tegen intusschen). Toen hij hier was heeft hij ook gezellig thee gedronken en sigaretten gerookt en ik heb van schelden niets gemerkt. Jalouzie? 't Is grappig! Dag!' (22 oktober 1925). Maar toen Marsmans persiflage eindelijk in het novembernummer verscheen, viel hij beide vrienden toch rauw op het dak. Marsmans polemische aanval had namelijk de vorm van een open brief aan de dichters-critici P.N. van Eyck en Jan Greshoff, waarin hij beide autoriteiten vroeg de oudere auteurs Is. Querido en Herman Robbers tot een duel uit te nodigen om ze vervolgens 'onverwijld en onverbiddelijk aan flarden te schieten'. Als verklaring voor zijn bloeddorstig verzoek gaf hij het verzaken van Roel Houwink:

> ik zag nu welhaast een ruim jaar geleden, mijn onvolprezen wapenbroeder Roel Houwink, naar zijn vastberaden gelaatsuitdrukking te zien, tot de tanden gewapend en met islamitische doodsverachting bezield in de richting van Alkmaar vertrekken. - De mare doet echter de ronde - ik heb hem kieschheidshalve nooit om bevestiging, of zelfs om ontkenning daarvan willen vragen - dat hij in het zicht reeds der veste Schoorl het moordtuig in den vliet heeft geworpen, en na een hartelijke begroeting bij de gebruikelijke thee en het niet minder gebruikelijke geroddel, dat het zout is van ons literair leven, op 'De Nollen' een alleraangenaamsten middag heeft doorgebracht.[25]

Herman Robbers was toch gepikeerd en liet het er niet bij zitten. De persiflage groeide uit tot een heuse affaire.[26] Er gingen enkele brieven over en weer en op 12 december 1925 schreef Robbers zelf aan Marsman: 'Ik ben vele jaren ouder dan gij, Marsman; ik mag het u dus wel eenigszins vaderlijk zeggen: gij hebt reden u te schamen, en als er nog niet te veel hoogmoed, ijdelheid en "valsche schaamte" in u leeft, dan zult ge ook niet aarzelen dit te erkennen tegenover iemand die u nooit anders dan welwillendheid betoond heeft.' Andere periodieken stortten zich op de zaak en Houwink voelde zich genoodzaakt een ingezonden mededeling in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* te laten plaatsen: '[nu] de schijn wordt gewekt, alsof de jongeren zouden instemmen met "de razende oorlogsverklaring aan Robbers en Querido" door den heer Marsman in zijn Marginalia gelanceerd, meen ik thans publiekelijk te moeten verklaren, dat ik de uitlatingen van den heer Marsman *in geen enkel opzicht* onderschrijf, ze integendeel in hooge mate *unfair* vind en van een geestigheid, die de perken van het betamelijke verre te buiten gaat.'[27]

Tussen Houwink en Marsman kwam het niet meer goed. Op 30 november schreef hij aan Robbers: 'Marsman heeft mij laatst om een onderhoud verzocht en toen allerlei er- en bekend. Hij eindigde met de verontschuldiging dat hij "als een hond gehandeld had", maar ik kan maar niet in eens weer zoete broodjes bakken. Trouwens onze wegen gaan nu toch definitief uiteen: hij wil per sé de eerste en de leider der Jongsten zijn, daaraan is mij *niets* gelegen: ik ga maar liever mijn eigen gangetje: er moet nog zooveel, zoo ontzettend veel gedaan worden.' Marsman excuseerde zich nog in een brief aan Robbers, maar Houwinks afscheid was inderdaad definitief. Op 16 februari 1926 nam hij in een brief aan Constant van Wessem ontslag als redacteur van *De Vrije Bladen*, mede vanwege 'de houding van jullie in zake het conflict Marsman-Robbers'.

Bij de 'U.M. Elsevier'

Goedegebuure stelt in zijn schets van de breuk dat Houwink ook afstand nam van Marsman en de andere jongeren 'door een zich wijzigende opvatting over de relatie leven-kunst, die hem weldra zou doen belanden in het protestants-christelijke blad *Opwaartsche wegen*'.[28] Ergens in 1925 voltrok zich inderdaad Houwinks wending naar het christendom. Opmerkelijk genoeg is van die wending in de corres-

Roel Houwink

Caricatuur, geteekend voor D. G. W.

Karikaturen van Roel Houwink en Herman Robbers door Wybo Meyer in *Den Gulden Winckel* (coll. Letterkundig Museum).

pondentie met Robbers nauwelijks iets expliciet te merken (waarbij moet worden opgemerkt dat er duidelijk enkele brieven ontbreken). In de relatie met Robbers vormde die wending in het geheel geen cesuur, anders dan in de relatie met Marsman. Herman Robbers' levens- en maatschappijvisie moet in de richting van het socialisme van de SDAP worden gezocht en hij was dan ook wars van georganiseerd kerkelijk leven. Als prozaïst die het streven naar harmonie echter hoog in het vaandel had staan, was hetgeen Houwink hem op 5 april 1925 schreef allesbehalve vreemd: ‘Hebt u ook dat gevoel, dat je ook al beschrijf je de grootste ellende en gemeenheid, dat je alles opheffen moet en kunt, dat je - o al die laagheid en modder - omtooveren kunt, dat het wordt: goed als de wereld, die God geschapen heeft, dat je juist dat moèt en kunt geven: de rust van het door-leefde, de vrede van het inzicht. Ook in die lezing heb ik dat aangeroerd, dat wij eigenlijk maken: “Het leven spiegelend in God” d.i. de Harmonie.’ Robbers antwoordde hem: ‘*Omtooveren* - ja, dat moeten wij, het

schijnbaar leelijke, schijnbaar banale, tot iets waar in fijne en hooge ontroeringen uitstralen... voor wie ze zien kan!' (7 april 1925).

Houwinks 'wending' verdiepte aldus de band met Robbers. Meer dan ooit waren ze het eens over de taak van het proza. Ook op een materiëler niveau raakten beiden nauwer met elkaar verbonden. Robbers compenseerde het verlies aan publicatiemogelijkheden en verdiensten dat Houwink met *De Vrije Bladen* leed door al

halverwege 1925 de kolommen van *Elsevier's* voor hem als kritisch medewerker open te stellen. Tot ver in de jaren dertig zou Houwink boeken voor *Elsevier's* bespreken. Maar Robbers' ondersteuning van Houwinks carrière ging verder. Op 8 mei 1926 schreef hij: 'Wij hebben wel eens gesproken over je toekomstplannen en dan heb ik wel eens den indruk gekregen, dat een goede betrekking op een uitgeverskantoor, waaraan vooruitzichten verbonden zijn, je niet onwelkom zou zijn.' Robbers poogde in 1926 Houwink een positie te verschaffen binnen de Uitgeversmaatschappij Elsevier, waar zijn broer Jac. G. Robbers jr. en zijn neef John Robbers de scepter zwaaiden. Herman Robbers vervulde zelf ook wisselende functies binnen het familiebedrijf.[29] Houwink was inderdaad gretig op zoek naar vast werk. Weliswaar zou hij afstuderen in de rechten, maar werken in de juridische wereld trok hem niet zeer en een baantje bij de 'U.M. Elsevier' zou natuurlijk een uitgelezen kans zijn om professioneel bij het boekenvak betrokken te raken.

Robbers organiseerde een gesprek met zijn broer Jac., de directeur, maar Houwink bleek wat te hard van stapel te lopen: 'Hoe heb je je toch zooveel in je hoofd kunnen halen? Ik heb je, in de kerstvacantie, gezegd, dat ik (*zonder eenige belofte te kunnen doen*) volstrekt niet uitgesloten achtte, dat jij mij nog eens op zou volgen als *redacteur* E.G.M. Ook dat (natuurlijk!) was nog echt *toekomstmuziek*! Ik ben nog volstrekt niet van plan te abdiqueeren & ik *kan* het (finantieel) ook nog niet doen. Ik kan die f. 2100.- van mijn redactieloon nog niet missen. Maar jij zoud van die f. 2100.- toch ook niet kunnen leven (evenmin als ik).' (17 mei 1926). Het hoofdredacteurschap van *Elsevier* zat er dus voorlopig niet in, maar een baan op de uitgeverij werd toch geregeld. In augustus 1926 werd Houwink directiesecretaris. 'Dus: vooruit maar! Spreek alleen maar niet te veel, en te ontijdig, van dankbaarheid. Over een paar jaar spreken wij elkaar nader. Gaat alles goed - dan mag je me *dan* bedanken!' (18 augustus 1926).

Het conflict

Maar het ging niet goed. De organisatie van de Uitgeversmaatschappij Elsevier bleek een chaos. Directeur Jac. G. Robbers functioneerde op het randje van overspannenheid en er was zelfs sprake van financiële malversaties.[30] Vanaf Houwinks intrede bij Elsevier wordt de correspondentie onoverzichtelijk, waarschijnlijk omdat Robbers en Houwink elkaar in 1926 en 1927 veelvuldig ten burele van Elsevier ontmoetten. Wel wordt duidelijk dat Robbers had gehoopt dat Houwink orde in de chaos zou weten te scheppen: 'je zult ook al wel begrepen hebben, zooals in den laatsten tijd gaat het niet langer met Elsevier. Er *moet* meer gedaan & *geëxploiteerd* worden, - middelen beraamd, en *gevonden*, om meer te verkoopen, den omzet te vergrooten, voor alles: *geld te maken.* Ik geloof dat mijn broers lichaams- en zieletoestand hem belet dat genoegzaam in te zien. [...] Jij moet je er met kracht op toe leggen in die zaken het leidend intellect te worden. Maar als je dat lukt is je toekomst ook gemaakt.' (8 november 1926).

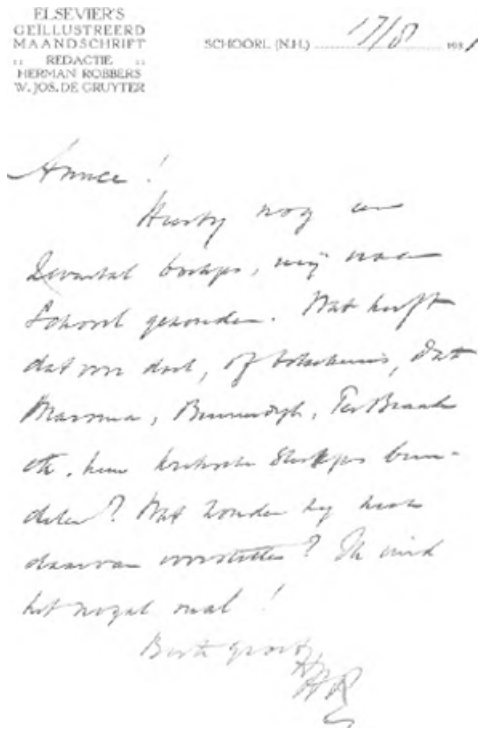
In het Sted. Museum te Amsterdam wordt op 't oogen blik een tentoonstelling gehouden van het Nederlandsche literaire boek der laatste 70 jaren. Vier kapstukken bij de opening der expositie gekiekt. V. l. n. r.: de uitgever H. C. A. van Kampen, Herman Robbers, de uitgever C. A. J. van Dishoeck en Roel Houwink.

Krantenknipsel uit 1925, herkomst onbekend (coll. Letterkundig Museum).

Houwink hield het een kleine twee jaar vol in de hectische uitgeverij, maar gooide begin 1928 de handdoek in de ring. Het leidde tot een ernstige verkilling in de vriendschap, want Robbers was zeer ontstemd. Op 29 februari 1928 schreef hij: ‘Beste Roel, het zij dan zoo. Hoe je dezen stap tegenover vrouw en kind verantwoorden kunt, begrijp ik niet.’ En in dezelfde brief: ‘Je vergooit moedwillig een goede en veilige toekomst.’ Robbers' ontsteltenis had veel te maken met zijn plannen met de Uitgeversmaatschappij. In zijn brieven stak hij niet onder stoelen of banken dat hij hoopte dat Roel Houwink orde op zaken kon stellen, zodat hij zelf rustig kon afbouwen. Door de chaotische leiding van zijn broer moest Herman Robbers te vaak afreizen van Schoorl naar het hoofdkantoor van de uitgeverij in Amsterdam om dringende zaken over te nemen, terwijl zijn jaren begonnen te tellen.

Het einde

Houwink bleef na zijn ontslag criticus van *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* en enige maanden lang daarna beperkte de correspondentie zich tot de zakelijke uitwisseling van recensie-exemplaren en drukproeven e.d. Heel langzaam keerde de oude hartelijkheid echter weer terug. Dat had te maken met het veranderende literaire klimaat van begin jaren dertig, waarin Robbers' rol als prozaïst feitelijk was uitgespeeld. Zijn laatste romans werden door veel critici obligaat en neerbuigend afgehandeld. Houwink bleef hem echter trouw. Toen hij in 1933 de laatste roman van Robbers, *Redding*, moest bespreken voor de AVRO-radio, stuurde hij Robbers van tevoren het manuscript van zijn praatje. Robbers schreef toen terug: ‘Ik zal volgens afspraak geen opmerkingen maken, wel mag ik zeggen, dat je mij zéér ontroerd hebt en je in gedachten de hand drukken, warm erkentelijk voor zóóveel begrip en waardeering.’ (5 mei 1933).


ELSEVIER'S
GEÏLLUSTREERD
MAANDSCHRIFT
REDACTIE
HERMAN ROBBERS
W. JOS. DE GRUYTER

SCHOORL (N.H.) 17/8 '31

Brief van Herman Robbers aan Roel Houwink, 17 augustus 1931 (coll. Letterkundig Museum).

Rond 1930 werd de era van de psychologisch-realistische roman met idealistische inslag definitief afgesloten.[31] De romans à la Robbers werden alleen nog aan de periferie van het literaire veld gewaardeerd: in de wereld van Roel Houwinks protestants-christelijke tijdschrift *Opwaartsche Wegen* en in de wereld van de triviaalliteratuur. Dat Houwink een van de laatste critici is geweest die Robbers welwillend tegemoet traden, onderstreept eens te meer hun verwantschap. Tegenover de nieuwe literatuur van de jaren dertig stonden beiden even gereserveerd. Het rumoer van het nieuwe tijdschrift van Ter Braak en Du Perron, *Forum*, en het werk van bijvoorbeeld Bordewijk ontvingen beide schrijvers soms met ontsteltenis. Zo schreef Robbers op 24 oktober 1935: 'Bordewijk en Helman zijn, geloof ik, mijn ergste antipathieën in de letteren.' En Houwink schreef op 13 oktober 1936: 'Ik ben nu bezig aan den nieuwen roman van Vestdijk, "Mijnheer Vissers Hellevaart" en vraag mij af of iemand nu zijn talent gekregen heeft voor zooiets.'

Vooral Robbers besefte in de jaren dertig goed dat zijn soort proza had afgedaan, maar hardnekkig vestigde hij zijn hoop op de toekomst. Nadat hij Houwinks radiolezing had beluisterd, schreef hij op 11 juni 1933: 'Ik weet natuurlijk wel dat je mij te hoog geprezen hebt. Maar dit, meer dan hoon en wanbegrip, prik-

kelt mij en spoort mij aan, nog langer “op mijn post” te blijven. *Min of meer eenzaam om mij heen is het allang.* Maar een “verlaten post” is de mijne dan toch nog niet! Wat méér zegt en wat je plezier zal doen, ik merk tegenwoordig telkens, dat op de “jongere” een *jongste* generatie volgt en daarbij zijn er, die mij zeer genegen zijn. Deze jongsten missen over 't algemeen het hyper-intellectuele van een Marsman, een ter Braak enz., hun toon is een gemoedstoon; ook hun leus is: voor alles *menschelijkheid.*’

Eindnoten:

1 Alle aangehaalde brieven bevinden zich in de collectie van het Letterkundig Museum.
2 Zie Hans Anten, *Van realisme naar zakelijkheid* (Utrecht 1982), p. 40-44. Zie ook p. 25-26 over het verzet van de jongeren tegen het proza van Robbers. Zie ook Jaap Goedegebuure, *Nieuwe zakelijkheid* (Utrecht 1992), p. 100.
3 Erica van Boven, *Een hoofdstuk apart*: *‘vrouwenromans’ in de literaire kritiek 1898-1930* (Amsterdam 1992), p. 30.
4 Ibid, p. 42-48.
5 Zie voor de relaties van Slauerhoff met Robbers (en Houwink): Wim Hazeu, *Slauerhoff. Een biografie.* Tweede druk (Amsterdam 1995).
6 Zie Ludo Stynen, *Lode Zielens, volksschrijver* (Tielt 2001). Via Robbers kwam Lode Zielens ook in nauw contact te staan met Roel Houwink.
7 Zie Henk ten Berge, ‘De debutant en de kunstpaus. Henk ten Berge over Jan de Hartog en Herman Robbers in Schoorl.’ In: Kees de Bakker (red.), *Hier schijnt de zon. Van Bernlef tot Reve: schrijvers over Schoorl, Camperduin en Groet* (Schoorl 2003), p. 42-65.
8 Een korte biografische schets biedt Hans Werkman, ‘Roel Houwink’, in: Dineke Colenbrander [et. al], *Opwaartsche wegen.* Schrijversprentenboek 28. ('s-Gravenhage/Kampen/Haarlem 1989), p. 50-52.
9 Zie Wim Hazeu, *Gerrit Achterberg. Een biografie.* Derde druk (Amsterdam 1989), p. 106-112.
10 Zie Gillis J. Dorleijn, ‘Weerstand tegen de avantgarde in Nederland.’ In: Hubert F. van den Berg en Gillis J. Dorleijn (red.), *Avant-garde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd* (Nijmegen 2002), p. 137-155.
11 Roel Houwink, ‘Muggendans.’ In: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 31 (1921), dl. LXI, p. 336-345.
12 *De roman van Bernard Bandt* (1897) is een *coming-of-age*-roman over een jonge adolescent met een moeizame kantoorbaan die zijn weg moet vinden in het volwassen leven. De roman beleefde tot 1919 zeven herdrukken.
13 Jaap Goedegebuure, *Op zoek naar een bezield verband. De literaire en maatschappelijke opvattingen van H. Marsman in de context van zijn tijd* (Amsterdam 1981), p. 85-86.
14 Van Boven, *Een hoofdstuk apart*, p. 32-34.
15 Roel Houwink, ‘[recensie van] *Hartsgeheimen*, door Henry Barbusse.’ In: *Den Gulden Winckel* 21 (1922), p. 169.
16 Hans Werkman, ‘Roel Houwink’, p. 50.
17 Paul van Ostaijen, ‘[recensie van] Roel Houwink, *Novellen,* Zeist.’ In: *Verzameld werk* IV (Amsterdam 1979), p. 520.
18 Ibid.
19 H. Marsman, ‘Over Roel Houwink's Novellen.’ In: *De Vrije Bladen* 1 (1924), p. 209.
20 Ibid, p. 209-210.
21 Goedegebuure, *Op zoek naar een bezield verband*, p. 86.
22 Roel Houwink, *Novellen (1920-'22)* (Zeist 1924), p. 91.
23 Marsman, ‘Over Roel Houwink's Novellen’, p. 209.

24 Zie Jaap Goedegebuure, *Zee, berg, rivier. Het leven van H. Marsman* (Amsterdam 1999), p. 134-150.
25 H. Marsman, 'Marginalia - Aan de Heeren Dr. P.N. van Eyck en J. Greshoff.' In: *De Vrije Bladen* 2 (1925), p. 317-319.
26 Zie voor het perspectief van Marsman op deze affaire: Goedegebuure, *Op zoek naar een bezield verband*, p. 175 en *Zee, berg, rivier*, p. 151-152.
27 '"De razende oorlogsverklaring der Jongeren".' In: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 9 januari 1926, ochtendblad B.
28 Goedegebuure, *Op zoek naar een bezield verband*, p. 175.
29 'Herman Robbers als uitgever.' In: *Nieuwsblad voor den boekhandel*, 22 september 1937, p. 530.
30 Zie ook: Roel Houwink, 'Herinneringen (1).' In: *lambe* 2 (1982) 5, p. 34-37.
31 Van Boven, *Een hoofdstuk apart*, p. 63-72.

Jos van Waterschoot
Daar komt Ollie Bommel aan
Wim Sonneveld als heer van stand

JOS VAN WATERSCHOOT (1965) is beheerder van het Strip Documentatie Centrum Nederland (SDCN, een van de Bijzondere Collecties van de Universiteitsbibliotheek Amsterdam), secretaris van Het Stripschap en conservator van het Multatuli Museum te Amsterdam.

'Allemaal opzij, allemaal opzij, want daar komt Tom Poes voorbij; alles van de baan, alles van de baan, daar komt Ollie Bommel aan.' Met dit lied opende in december 1941 een toneelstuk met Tom Poes en Olivier B. Bommel in de hoofdrollen. De rol van Bommel werd daarin gespeeld door een jonge acteur die later een van de grootste cabaretiers en acteurs uit onze geschiedenis zou worden: Wim Sonneveld (1917-1974). Liefst acht toneelstukken met de beroemde kat en beer in de hoofdrollen zou hij gedurende de oorlogsjaren met zijn theatergroep Tierelantijn Tooneel op de planken brengen. Samen vormen ze een even opmerkelijk als schimmig hoofdstuk uit de Nederlandse theatergeschiedenis, waar ook vanuit de 'Bommelwereld' nog maar weinig over naar buiten is gekomen.

Tom Poes werd 'geboren' in 1941. Na de Duitse bezetting was de aanvoer van krantenstrips uit Amerika tot stilstand gekomen, waarop Nederlandse striptekenaars hun kans grepen. Een van hen was Marten Toonder. Gedurende de jaren dertig had hij tekeningen gemaakt voor geïllustreerde tijdschriften en ook al enkele strips getekend, zoals 'Bram Ibrahim' en 'Don Sombrero'. In 1941 begon hij serieus strips te tekenen die enigszins in de trant waren van die van zijn vrouw Phiny Dick (zoals 'Miezelientje'). En zo zette Tom Poes zijn eerste schreden op het pad van de krantenstrip in *De Telegraaf* van 16 maart 1941. Dit eerste verhaal werd overigens nog geschreven door Toonders vrouw.

Al snel werd Tom Poes onder de jeugd een van de populairste striphelden. Deze eerste Tom Poes-verhalen waren ook daadwerkelijk voor kinderen bedoeld. Toonders wat serieuzere toon en het daarbij passende, kenmerkende taalgebruik stammen van later, van enkele jaren na de oorlog. Het is dan ook niet vreemd dat een theatergroep toneelvoorstellingen met Tom Poes en Ollie B. Bommel in de hoofdrollen ging verzorgen voor kinderen.

Met de eerste drie Tom Poes-stukken zou Marten Toonder zelf van doen hebben gehad, maar over zijn betrokkenheid is verder niets bekend. Toonder noemt de

Tom Poes woonde dicht bij een groot woud. Daar wandelde hij graag in, want je kunt er van alles beleven: bij de ene boom weet je niet wat je bij de volgende zult zien. Op een dag was hij vroeg op stap gegaan. De zon scheen stralend en de vogels zongen.
'Echt een dag voor avonturen', dacht Tom Poes.
Hij had misschien een half uurtje gelopen, toen hij een luid gehijg hoorde.
'Dat is vreemd', dacht hij. 'Wanneer je in een bos gezucht hoort en je doet het niet zelf, dan moet er iemand anders zijn.'
Hij keek eens om zich heen en toen zag hij een eindje beneden zich een dwerg, die steunend een grote zak over het bospad trok.
'Tjonge', dacht Tom Poes. 'Dat is een zware vracht voor zo'n klein mannetje. Wat zou hij daar mee willen? Wat zou er in die zak zitten? Daar moet ik het mijne van hebben!'
Uit de eerste Tom Poes-strip, 1941.

toneelbewerkingen niet in het deel van zijn autobiografie dat de oorlogsperiode bestrijkt, *Het geluid van bloemen.*[1] Wel refereert hij eraan in *Bzzlletin* 153, dat aan hem is gewijd. In de door hemzelf voor dit themanummer geschreven 'Chronologie' maakt hij bij het jaar 1941 een opmerking die de snel gegroeide populariteit van zijn strip nog eens onderstreept: 'Het succes van Tom Poes veroorzaakt veel extra werk (als legpuzzels, kaarten, toneelstukken, een spel en wandplaten) [...].'[2] Henk R. Mondria komt in de *Bommelbibliografie* 1978 ook niet verder. Hij noemt de toneelstukken daarin, maar weet eigenlijk niet veel méér dan dat ze er zijn geweest.[3] In het boek *De Toonder toneelstukken*[4] wordt met geen woord gerept over activiteiten van Toonder in verband met de Sonneveld-stukken. De stukken waren overigens niet gebaseerd op de 'scenario's' van de krantenstrip.

Genoeglijk span

Van de toneelstukken zelf weten we niet veel, want de teksten ervan zijn niet bewaard gebleven. In de archieven van het Theaterinstituut Nederland (TIN) in Amsterdam verschaffen alleen de foto- en recensieboeken van Wim Sonneveld enige informatie. En ook de daar bewaarde programmaboekjes leggen getuigenis af van deze kindervoorstellingen, evenals de kranten uit die tijd - waaronder vele knipsels zonder herkomstaanduiding in Sonnevelds plakboeken. Het manuscript van Sonnevelds nimmer uitgegeven autobiografie bevindt zich eveneens op het TIN, maar dat bevat niet meer over de Tom Poes-toneelstukken dan een enkele opmerking in Sonnevelds beschrijving van die periode: 'Maar ook voor kinderen deed ik wat. In Bellevue speelde ik tegelijkertijd, dat wil zeggen overdag, Tom Poes. Ook daar liep het storm.'[5]

Sonnevelds Tierelantijn Tooneel was speciaal opgericht voor het opvoeren van deze toneelstukken met Tom Poes in de hoofdrol. En al in het geboortejaar van de

Ans Koppen en Wim Sonneveld als Tom Poes en Ollie B. Bommel (uit *Unicum*; foto: TIN, Amsterdam).

stripheld, 1941, vond de eerste voorstelling plaats. *De avonturen van Tom Poes* ging op 5 december in première in het Capitool Theater in Den Haag. Daarna bespeelde Tierelantijn afwisselend Theater Bellevue aan de Leidsekade te Amsterdam en het Scala Theater in Den Haag, maar ook elders in het land werd het stuk opgevoerd. De laatste voorstelling ervan vond plaats op 14 maart 1942. Sonneveld had in dit toneelstuk zelf de rol van Ollie B. Bommel. Tom Poes werd gespeeld door Ans Koppen. Een opmerkelijke naam is ook die van Guus Verstraete, die in de eerste drie stukken tot de vaste kern van de toneelgroep zou behoren. De andere acteurs waren Fietje Willemse, Riny Blaaser, Lucas Wensing, Wim Paauw, Rob van der Bas en Cas Rus. Opvallend is dat alle stukken op de planken werden gebracht door twintigers, leeftijdgenoten van Sonneveld.

De toneelstukken draaiden vooral om sprookjes; kinderspel, dat echter niet alleen door de jeugdige kijkers, maar ook door de volwassen recensenten goed werd

ontvangen. De kinderboekenschrijver J.B. Schuil - bekend van *De A.F.C.-ers* en *De Katjangs* - recenseerde *De avonturen van Tom Poes,* opgevoerd in de Stadsschouwburg in Haarlem, in het *Haarlems Dagblad.*[6] Hij begint met de constatering: ‘Tom Poes is hard op weg de populariteit van Bruintje Beer te benaderen.’ En meldt over het stuk: ‘Ans Koppen, vief en kwiek als de witte poes, Wim Sonneveld gezellig dik en

vroolijk, als Olli B [*sic*] Bommel vormden samen een allergenoegelijkst span.' Schuil lijkt vooral onder de indruk van de luidruchtigheid van het publiek. Hij heeft het over 'een gejuich van heb ik jou daar', 'geschreeuw en gejoel', 'daverend lawaai' en 'het luidruchtig meeleven'.

Men joelde en schreeuwde niet alleen, er werd ook gezongen. In *De avonturen van Tom Poes* kwam een liedje voor, waarvan het eerste couplet dit artikel opende. Bij alle andere stukken zou het terugkeren; het liedje was in het vervolg niet meer weg te denken uit de Tom Poes-voorstellingen. De kinderen zongen het pakkende refreintje luidkeels met de hoofdrolspelers mee:

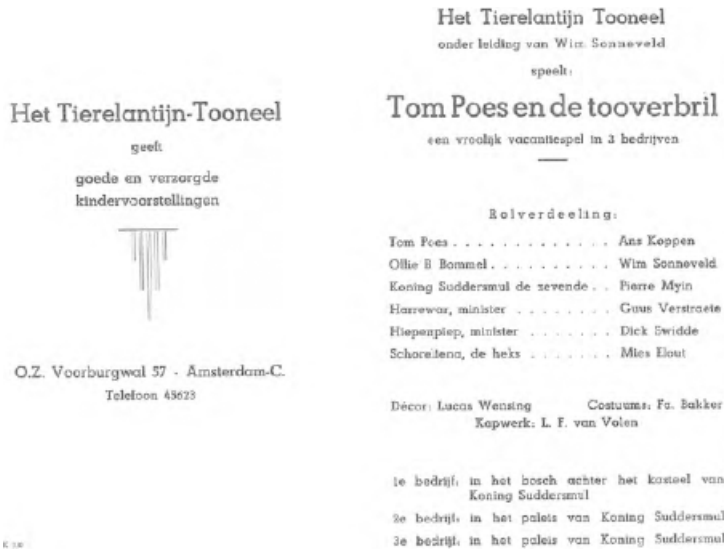
Beste kinderen in de zaal
Jullie kent ons allemaal:
Tom Poes en Ollie B. Bommel!
Iedereen kent ons in 't land
Wij staan daag'lijks in de krant:
Tom Poes en Ollie B. Bommel.
Tom Poes en een beer, die weten samen meer.
Omdat we dapper zijn, omdat we knapper zijn.

Door hun dapperheid en knapheid weten de twee helden de tovenaar Hocus Pas een diamant te ontfutselen, die deze op zijn beurt had gestolen van een graaf. Ondanks boosaardige magische trucs van de tovenaar, die in de latere Tom Poes-verhalen als magister Hocus Pas het pad van Tom Poes en Bommel menigmaal zou kruisen, winnen de 'goeden' het van de 'slechten'.

Uit het volk

Direct na het eerste toneelstuk, op 6 april 1942, ging het tweede in première, *Tom Poes gaat zwerven.* Van dit stuk ontbreekt echter elk spoor in Sonnevelds plakboeken. Er zijn geen recensies en geen programmaboekjes; alleen een aankondiging uit een krant is overgeleverd.

In het derde stuk, *Tom Poes en de tooverbril*, dat op 2 augustus 1942 in première ging, speelde Sonneveld opnieuw de rol van Ollie B. Bommel. Ans Koppen was voor de derde keer Tom Poes. De schurkenrol was in *Tom Poes en de tooverbril* weggelegd voor de valse minister Harrewar, gespeeld door Guus Verstraete. Deze slaat aan het slot van het verhaal op de vlucht. Het jonge publiek werd daar actief bij betrokken en beperkte zich dit keer niet tot het meezingen van het inmiddels bekende refrein. Recensent A. Bekius signaleerde: 'Bij de jeugdige toeschouwers vond de voorstelling een gul onthaal. En wat een buitenkansje, dat ze zelf den valschen minister, die de zaal was ingevlucht, toen het hem op het tooneel te warm werd, in triomf konden opbrengen! De arme man had misschien toch beter op de planken kunnen blijven...'[7] Een andere recensent uit een niet nader gespecificeerde krant voegde



Het Tierelantijn-Tooneel

geeft

goede en verzorgde
kindervoorstellingen

O.Z. Voorburgwal 57 - Amsterdam-C.
Telefoon 45623

Het Tierelantijn Tooneel
onder leiding van Wim Sonneveld
speelt:

Tom Poes en de tooverbril
een vrolijk vacantiespel in 3 bedrijven

Rolverdeeling:

Tom Poes . . . . . Ans Keppen
Ollie B Bommel . . . . . Wim Sonneveld
Koning Suddersmul de zevende . . Pierre Myin
Harrewar, minister . . . . . Guus Verstraete
Hiepenpiep, minister . . . . . Dick Swidde
Schoreliena, de heks . . . . . Mies Elout

Décor: Lucas Wensing Costuums: Fa. Bakker
Kopwerk: L. F. van Volen

1e bedrijf: in het bosch achter het kasteel van Koning Suddersmul
2e bedrijf: in het paleis van Koning Suddersmul
3e bedrijf: in het paleis van Koning Suddersmul

Programmaboekje (foto: TIN, Amsterdam).

daaraan toe: ‘Enkele dappere knapen uit de achterste rijen hadden den boosdoener al heel gauw te pakken en brachten hem in optocht het tooneel weer op.’[8]

Aan dit derde stuk deden overigens nog twee acteurs mee die in de naoorlogse jaren naam zouden gaan maken: Dick Swidde en Joeki Broedelet. Dick Swidde zullen vooral wat oudere lezers zich herinneren als de handenwrijvende Boze Buurman uit de legendarische tv-serie *Ja zuster, nee zuster.* Joeki Broedelet (de moeder van Remco Campert) is voor velen nog altijd het oude dametje dat de heren Jacobse en Van Es (Van Kooten en De Bie) op bezoek krijgt die haar tuin winterklaar zullen maken met behulp van ‘neutronenkorrels’ (witte basterdsuiker), maar heeft ook later nog een bekende rol voor kinderen gespeeld: die van de oma in Sesamstraat. Swidde speelde in *Tom Poes en de tooverbril* de stotterende minister Hiepenpiep. Broedelet had de rol van de heks Schoreliena, die door middel van een betoverde bril de koning in haar macht tracht te krijgen.

Het vierde stuk volgde alweer heel snel, namelijk in december 1942: *Tom Poes en de sprekende koe.* Dit keer vond de première plaats in het Rembrandttheater in Eindhoven, op 19 december. Ook over dit stuk zijn weinig gegevens overgeleverd. Het gaat over een prins die toveren leert van een heks. De heks heeft daarmee uiteraard kwaads in de zin, maar Tom Poes, een sprekende koe die Japie heet en heer Bommel redden de situatie. Een aardige bijkomstigheid was dat de prins een paar eenvoudige goocheltrucs ten beste gaf. Deze rol werd gespeeld door Nic Niberco.

In de eerste week van augustus 1943 kon de Amsterdamse jeugd naar het statige

Hotel Krasnapolsky, waar het vijfde theaterstuk met Tom Poes en heer Bommel werd opgevoerd: *Tom Poes en de betooverde prins*. Sonneveld zelf speelde de rol van de betoverde prins, Bommel werd dit keer gestalte gegeven door André Carrell, de vader van 'der Rudi'. Naar verluidt was Sonneveld het warme Bommel-pak zat. De recensent van het beruchte blad *De Zwarte Soldaat* mengde op 2 augustus 1943 een vleugje 'Volkseigentümlichkeit' door zijn verslag van het stuk. Hij hield de lezer voor: 'Sprookjes zijn nu eenmaal een wonder volksbezit. Ze zijn evenals sagen en legenden dikwijls dichterlijke volksverhalen, die ontstaan zijn en opgroeien uit het volk en door de mondelinge volksoverlevering verder zijn voortgeplant. Zoo is ook uit het wonderlijke verhaal van Tom Poes, die een Prins (Wim Sonneveldt [*sic*]) heeft betooverd, een boeiend en geestig kindertooneelwerk te voorschijn gekomen dat dank zij de regie van laatstgenoemde, die menig goede vondst had weten uitbuiten, de jeugd een middag van ongekend plezier heeft bezorgd.'[9]

Tovervrouwtje

Van de eerste vijf Tom Poes-stukken is onduidelijk wie de auteur(s) is of zijn geweest. Die van het zesde stuk, *Tom Poes en de tovertaart*, dat in december 1943 zijn première beleefde, is echter niet anoniem gebleven: dat werd geschreven door Hella Haasse.

Haasse had na haar studie Scandinavische talen en letteren toelatingsexamen gedaan voor de Toneelschool in Amsterdam. In september 1943 verbond ze zich aan het Centraal Tooneel, het gezelschap van Cees Laseur. Zodoende kwam ze in contact met Wim Sonneveld, wiens Tierelantijn-gezelschap zou opgaan in de cabaretpoot van het Centraal Tooneel. Ze schreef in 1943 teksten voor Sonnevelds theatershow *Alleen voor dames* en zou nog enkele jaren met hem blijven samenwerken. Later zou ze nog teksten schrijven voor onder meer het zomercabaret van het Centraal Toneel en voor Sonnevelds cabaret.

Het verhaal van *Tom Poes en de tovertaart* is, zoals steeds bij deze toneelstukken, eenvoudig van opzet. Prins Peter is betoverd en met behulp van Tom Poes, heer Bommel en een aardig tovervrouwtje wordt die betovering verbroken. Net als in *Tom Poes en de sprekende koe* trad ook in dit stuk de goochelaar Nic Niberco op. Blijkbaar was zijn verschijning aangeslagen bij het publiek.

Het is nagenoeg zeker dat Hella Haasse ook de laatste twee toneelstukken rond Tom Poes en heer Bommel heeft geschreven. Het Theaterinstituut Nederland bewaart een programmaboekje waarin zij staat vermeld als de auteur van *Tom Poes en de verdwenen kroon*. Over de uitvoering van dit stuk bestaan verder geen gegevens. Dat geldt ook voor *Tom Poes en de Japanse Toovenaar*. Het lijkt erop dat dit het laatste toneelstuk is geweest in de Tom Poes-reeks. Sonneveld, in het programma genoemd als artistiek leider, speelde er zelf een heel bescheiden rol in als lakei. Kees Brusse vertolkte ditmaal de rol van Bommel. De vaste Tom Poes uit de eerste vier toneelstukken, Ans Koppen, was gaandeweg vervangen door Wies Linning en in het

Wim Sonneveld verkoopt de kaartjes bij zijn eigen voorstelling (uit *Unicum*; foto: TIN, Amsterdam).

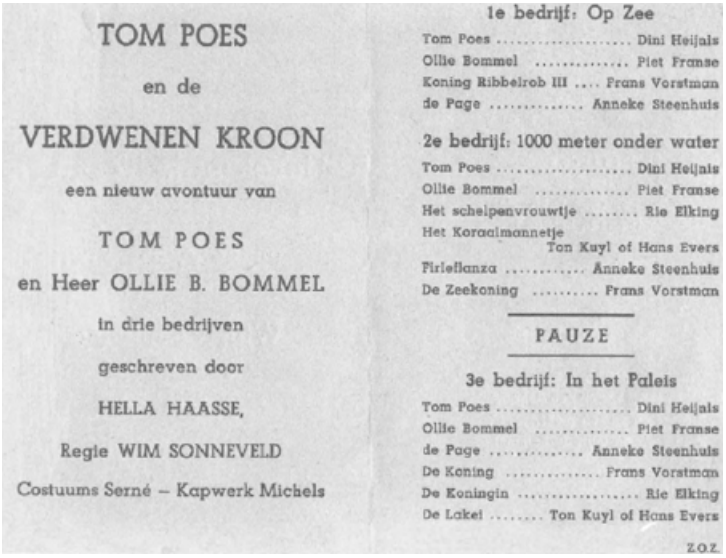
Wim Sonneveld brengt de kinderen naar hun plaats (uit *Unicum*; foto: TIN, Amsterdam).

laatstgenoemde stuk door Elly Weller. Het werd in 1945 geprogrammeerd en Hella Haasse zou zich later herinneren dat ze zelf één keer de rol van Tom Poes had gespeeld, op 2 september 1945 ter vervanging van Weller.[10] Ook speelde Albert Mol een rolletje in het stuk, hoewel hij niet wordt genoemd in het programma (er bestaat een krantenfoto waarop hij te zien is). Wellicht betrof dat een invalbeurt.

Vreemd genoeg herinnerde Hella Haasse zich later desgevraagd niet dat ze drie stukken voor Sonneveld schreef. Alleen *Tom Poes en de Japanse Toovenaar* zou van haar hand zijn. Toch staat haar naam als auteur gedrukt in de programmaboekjes van *Tom Poes en de tovertaart* en *Tom Poes en de verdwenen kroon.* Het is niet

aannemelijk dat Sonneveld haar naam zou hebben gebruikt om er goede sier mee te maken, want Hella Haasse was destijds nog nauwelijks bekend. Er zal eerder sprake zijn van een vergissing of vergeetachtigheid. Zo herinnert ze zich bijvoorbeeld dat bij haar invalbeurt als Tom Poes de rol van Bommel in handen was van Wim Bijmoer of Wim Sonneveld, terwijl die in het laatste stuk dus werd gespeeld door Kees Brusse.[11]

Vaderlijk

Van de voorstellingen is een aantal foto's bewaard gebleven. Ook zijn er foto's van Sonneveld als kaartjesverkoper en terwijl hij kinderen naar hun plaats in de zaal brengt. Of ze in scène zijn gezet is niet duidelijk. In een interview dikte Sonneveld het door deze foto's ontstane beeld nog wel wat aan. Nadat hij had verteld hoe druk hij het had bij zijn kindervoorstellingen, meldde hij en passant: ‘Soms voel je

TOM POES

en de

VERDWENEN KROON

een nieuw avontuur van

TOM POES

en Heer OLLIE B. BOMMEL

in drie bedrijven

geschreven door

HELLA HAASSE,

Regie WIM SONNEVELD

Costuums Serné – Kapwerk Michels

1e bedrijf: Op Zee

Tom Poes ..... Dini Heijnis
Ollie Bommel ..... Piet Franse
Koning Ribbelrob III .... Frans Vorstman
de Page ..... Anneke Steenhuis

2e bedrijf: 1000 meter onder water

Tom Poes ..... Dini Heijnis
Ollie Bommel ..... Piet Franse
Het schelpenvrouwtje ..... Rie Elking
Het Koraalmannetje
Ton Kuyl of Hans Evers
Firlefianza ..... Anneke Steenhuis
De Zeekoning ..... Frans Vorstman

PAUZE

3e bedrijf: In het Paleis

Tom Poes ..... Dini Heijnis
Ollie Bommel ..... Piet Franse
de Page ..... Anneke Steenhuis
De Koning ..... Frans Vorstman
De Koningin ..... Rie Elking
De Lakei ..... Ton Kuyl of Hans Evers

ZOZ

Programmaboekje van het vijfde en voorlaatste Tom Poes- en Bommel-toneelstuk (foto: TIN, Amsterdam).

je net een pa van een heel groot gezin. Gisteren moest ik nog bij een voorstelling een moeder assisteeren bij het snuiten der neusjes van haar telgen.'[12]

Zoals uit de recensies blijkt, werden de stukken over het algemeen goed ontvangen. In die tijd van grote onzekerheid kon het publiek wel wat afleiding gebruiken, zeker de kinderen. Van de censuur hadden de makers weinig last, want het Tierelantijn Tooneel was aangesloten bij de Kultuurkamer.

Na de Tweede Wereldoorlog zouden er nog vele theaterproducties volgen met Tom Poes en heer Bommel in de hoofdrollen. Geheel in de geest van de tijd is er tegenwoordig ook een musical. *De Trullenhoedster* van theatergroep Opus One, gebaseerd op Marten Toonders gelijknamige verhaal over Bommel en Tom Poes, is nog tot juli 2006 te zien. Hij wordt voor de tweede keer in acht jaar tijd op de planken gebracht. In 1998 werd de voorstelling geprogrammeerd ter gelegenheid van het tienjarig jubileum van de theatergroep. Nu is het een eerbetoon aan de in juli 2005 overleden 'grand old man' van de Nederlandse (literaire) strip en geestelijk vader van de avontuurlijke beer en kat. Aan de totstandkoming van deze musical werkte Toonder in 1998 zelf overigens actief mee. Dat laat onverlet dat de bewerking van het oorspronkelijke verhaal in handen was van Coot van Doesburgh. Wie wil weten of de makers erin zijn geslaagd een literaire strip overtuigend om te werken tot een musical, kan zich daar tot juli in theaters overal in het land van gaan vergewissen.

Henk van Gelder geeft blijk van zijn grote kennis van de bronnen van de theaterhistorie als hij in 1998 *De Trullenhoedster* van Opus One recenseert. Hij meldt

Het geïllustreerde tijdschrift *Unicum* besteedde uitgebreid aandacht aan de voorstellingen van Tierelantijn (foto: TIN, Amsterdam).

dat Tom Poes' theatercarrière begon in 1941. 'Puur kindervertier waren ze toen nog, en dat bleven ze tot in de jaren vijftig bij diverse andere gezelschapjes,' aldus Van Gelder.[13] Gezien het succes van *De Trullenhoedster* bij kinderen én volwassenen zal het met die theatercarrière van de bekendste kat en beer uit onze literatuur nog wel niet gedaan zijn.

Alle illustraties zijn afkomstig uit de plakboeken van Sonneveld in het Archief Wim Sonneveld, bewaard op het Theaterinstituut Nederland (TIN) te Amsterdam.

Eindnoten:

1 *Het geluid van bloemen. Autobiografie deel* II, *1939-1945*. Amsterdam 1993.
2 *Bzzlletin* 17 (1988) 153, p. 12.
3 Henk R. Mondria, *Bommelbibliografie* 1978 (Den Haag 1978).
4 J.F.L.M. Cornelissen, *De Toonder toneelstukken. Voorstellingen* 1941-1999 (Zutphen 2004). In dit boek wordt nauwelijks bronnenmateriaal vermeld en volstaat de auteur met aanduidingen als 'in een krant staat', zonder krant of datum te noemen. Maar het moet gezegd: Sonneveld zelf vond het blijkbaar niet belangrijk. Zijn plakboeken bevatten talloze anonieme krantenstukjes.
5 Archief Wim Sonneveld, TIN, Amsterdam.
6 Datum onbekend.
7 Datum en krant onbekend.
8 Het artikel is ondertekend met L.J.C., krant en datum zijn onbekend.
9 *De Zwarte Soldaat* was het 'strijdblad van de W.A. der N.S.B.'.
10 Zie noot 4.
11 Zie noot 4. In twee interviews uit 1984 en 1998 werd ze vergeefs gevraagd naar haar betrokkenheid.
12 *Unicum*, 11 september 1943.
13 *NRC Handelsblad*, 9 februari 1998.

Marco Entrop
Deliriumlijders in een melksalon
Experimenteele Tooneelgroep Wij Nu

MARCO ENTROP is redacteur van *De Parelduiker* en publiceert in dit blad geregeld over theaterhistorische onderwerpen.

Lang voor Aktie Tomaat had het Nederlands toneel aan experimenten al een broertje dood. Ieder initiatief in die richting leek dan ook bij voorbaat gedoemd te mislukken. Weerstand riep het sowieso op. Uit de coulissen van het tijdschrift *Spel en Dans* trad begin 1926 een groepje kunstenaars naar voren dat met veel aplomb een bescheiden ambitie wilde waarmaken: een podium bieden aan avant-gardetoneel. 'Dit theater wil niet anders zijn dan een gelegenheid tot experimenteeren, tot proberen, tot zoeken, een proefstation waarlangs menig nieuw talent, misschien zelfs menig nieuw beginsel, tot het officieele tooneel zal kunnen doordringen.'[1]

Geïnterviewd door Jan Campert zag de acteur en regisseur Louis Saalborn, een van de vooraanstaande toneelleiders van dat moment, in dit streven niet de minste toekomst. Dat geëxperimenteer was allemaal maar ouwe koek, kreeg Campert te horen. 'Al die expressionistische, dadaïstische experimenten zijn geweest, het is alles historie geworden,' mopperde Saalborn. Aan abstracties had je niks. Het leven, daar ging het om. In een moeite door dirigeerde Saalborn het toneelwerk van experimentelen als Kurt Schwitters en consorten naar de zijlijn. Er moesten 'sterke speelstukken' worden opgevoerd, 'stukken van dezen tijd', 'stukken met menschen van vleesch en bloed'. 'De menschen komen niet meer naar een stuk, waar ze hun hoofd moeten breken over alle mogelijke en onmogelijke problemen, waar ze verward raken in velerlei spitsvondige, psycho-analytische redeneeringen. Het theater is geen plaats voor alleen artisten en wijsgeeren.'[2]

Acrobatiek

Saalborn had zich ongetwijfeld uit de tent laten lokken door de bravoure waarmee de kunstenaarsbent zich had gepresenteerd. Onder de weinig tegenspraak duldende strijdnaam Wij Nu had deze 'Experimenteele Tooneelgroep' een modern vormgegeven manifest doen uitgaan, uitgegeven als circulaire, dat door diverse bladen integraal was overgenomen.[3] In ferme manifestentaal werden de nodige zekerheden gedebiteerd. Aan het altoos dommelende Holland, heette het, waren 'stor-

mende kunst-uitingen' als impressionisme, futurisme, kubisme, expressionisme en neoplasticisme - deze 'reflexen der veranderde samenleving' - nagenoeg onopgemerkt voorbijgegaan. Hoe kon het ook anders: de 'massa van het Hollandsch publiek leeft in een melksalon, negeert de veranderde levenshouding of beseft haar niet'. Als geen ander middel is de toneelkunst in staat de 'reflexen van den tijd' voor de massa te manifesteren. Maar het officiële toneel had op dit punt kansen laten liggen door jarenlang te blijven voortsukkelen binnen de traditie, wars van iedere tijdgeest. Daarin wilde Wij Nu verandering brengen door ruimte te maken voor het experiment: toneelspel in de eerste plaats, maar ook film, acrobatiek, dans, woord, licht, kleur en klank. Men was al in onderhandeling over de opvoering van stukken van Jean Cocteau, Tristan Tzara, Iwan Goll en Kurt Schwitters, evenals over de uitvoering van muzikale composities van Satie, Milhaud en Auric, die bij de voorstellingen zouden worden gespeeld door de Wij Nu-band. Alle voorstellingen zouden worden ingeleid door een lid van de groep. Was getekend: Simon Koster, Gerard Rutten, Dim Couvée, Albert van Dalsum, Vilmos Huszar, Else Mauhs, J.J.P. Oud, jhr. W.F.A. Roëll, Rob. de Roos en Piet Zwart.

Vriendenclub

'De naam, de hoofdzaak van het manifest, de typografische vormgeving zijn van mij,' bekende de ontwerper en binnenhuisarchitect Piet Zwart in juli 1926 in een brief aan zijn vriendin Nel Cleyndert.[4] Zwart was ook een van de oprichters, samen met Simon Koster, de schilder-tekenaar (en latere cineast) Gerard Rutten en Dim Couvée, in het dagelijks leven directeur van de Groote Koninklijke Bazar aan de Haagse Zeestraat, waar het secretariaat van Wij Nu was gevestigd. Koster, Rutten en Couvée vormden het bestuur van de vereniging, de overigen haar leden. Conservatoriumstudent Robert de Roos (de jongere broer van Elisabeth de Roos, vanaf 1932 mevrouw Du Perron) was met zijn achttien jaren de benjamin van het gezelschap.

De journalist en schrijver Simon Koster vormde de verbindende schakel binnen de vriendenclub die Wij Nu ook was. Men kende elkaar uit het residentiële kunstleven of uit Voorburg (waar een aantal van hen woonde), had samengewerkt of deed dat nog steeds. Zo zaten Koster en jonkheer Roëll in de redactie van *Spel en Dans* en waren de architect Oud en de schilder Huszar betrokken geweest bij De Stijl van Theo van Doesburg. Mauhs en Van Dalsum kenden elkaar uiteraard van het toneel.

Rotte plekken

Wij Nu nam de tijd. Eerst vanaf einde maart 1926 zou de vereniging haar activiteiten beginnen. Iedere zaterdagmiddag zou er dan in de Princesse-Schouwburg aan het Korte Voorhout een voorstelling plaatsvinden. Zo lang wilden de sceptici, critici en andere tegenstanders echter niet wachten. Meteen na de bekendmaking van het

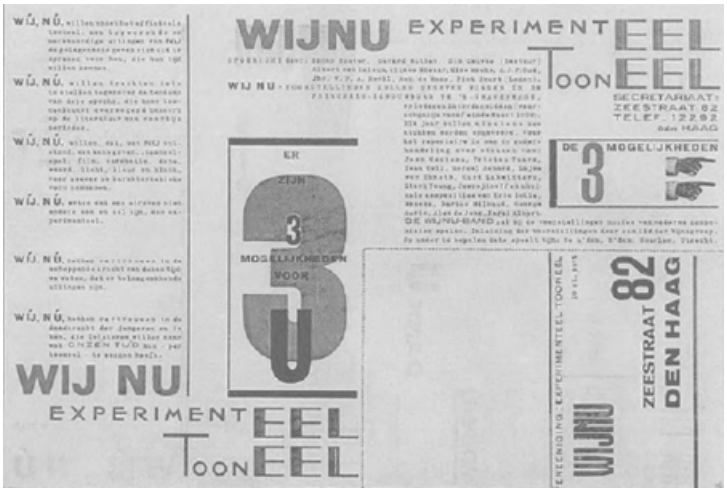
manifest kwamen hun pennen in beweging. Wij Nu was niets anders dan een ‘laboratorium van miskennelingen, neurotici, deliriumlijders en andere verach-

GIJ, NÚ
DE 3 MOGELIJKHEDEN
U KUNT WORDEN:
1
2
3
VUL DIT IN
ZEG
NIET: NA U
DOE: NU
WIJ NU
DANK U
VEREENIGING: EXPERIMENTEELTOONEEL
WIJ NU
WIJ NU
MODERNE WETENSCHAP EN ADEQUATE TOONEEL
DE KUNST, die de hoogste gaaf van het LEVEN van een tijd, van de oorspronkelijke en onvervalschte verscheidenheid eischt, straffeloos negeeren; negatie betekent: zelfvernietiging.
DE KUNST maakte enkele sprongen: ... tooneelmiddelen. Fantasie, schijnen, suggestieschijnen, verplaatsingen, zijn de fragmentarische vormen der veranderde verhouding. Fragmentarisch naar belangrijke en belangrijkst
HOLLANDSCHE TOONEEL
HOLLANDSCHE TOONEEL
WIJ, NÚ
Het door Piet Zwart ontworpen manifest van Wij Nu (424 × 292 mm), pagina's 1-4 (l.) en 2-3 (r.) (coll. Theaterinstituut Nederland, Amsterdam).

ting- en meelij-wekkende wezens'. De oprichting van een experimentele toneelgroep betekende 'de eerste schrede op weg naar de anarchie, de chaos, de zelfmoord van de tooneelkunst, de epidemische verbreiding der ontoerekenbaarheid op de planken'. Wat dachten 'die jongeren' eigenlijk wel: dat zij konden vertellen wat er op het toneel moest gaan gebeuren?

Dat dachten die jongeren helemaal niet, riposteerde Simon Koster in *Spel en Dans*, waarbij hij - niet zonder genoegen over zo veel *exposure* - kwistig met de geuite aantijgingen strooide.[5] Geduldig legde hij uit wat Wij Nu wilde: 'het typeerende, het merkwaardige, het karakteristieke van *nu* de gelegenheid geven, zich uit te spreken.' Niet meer en niet minder. Het officiële toneel zou hen daarvoor dankbaar moeten zijn. Zelf kon het zich om allerlei redenen niet wagen aan het experiment, dat artistieke en financiële kansspel. 'Een dergelijke groep, die de kastanjes uit het vuur haalt, kan op den duur juist voor het officieele tooneel haar nut hebben. Maar vóór het plombeeren, moeten de rotte plekken worden weggeboord. En artistieke operaties kunnen helaas niet pijnloos worden verricht.'

Naast overwegend felle reacties werd er binnen de Haagse coterie ook gegniffeld om Wij Nu, vooral in de kolommen van *De Hofstad.* Van dit kunstweekblad was Eduard Veterman, een vroegere kompaan van Koster en Rutten, net de nieuwe hoofdredacteur geworden. Misschien had hij met zijn oude vrienden nog een appeltje te schillen, in elk geval maakten Veterman en zijn medewerkers zich herhaaldelijk vrolijk over de 'grapjassen' van het Experimenteel Tooneel en hun 'dadaïstiesche drukwerkje' dat zij de wereld hadden ingezonden en waarbij alles,



behalve de namen der ondertekenaars, ‘zoo zorgvuldig mogelijk in het idiote gehouden’ was. Bij de recente behandeling van de psychopatenwet in de Tweede Kamer was er kennelijk geen rekening gehouden met dit soort verschijnselen, spotte Veterman: ‘maar zóó grappig zagen wij het toch zelden!’[6]

Ongeloofwaardig

Vooralsnog trokken de toneelvernieuwers zich niets aan van de kritiek. Nu en dan voedden zij de buitenwacht via de pers met mededelingen over de gemaakte vorderingen. Zo wist de Parijse correspondent van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* op 12 februari 1926 te melden dat ‘dezer dagen’ de dadaïst Tristan Tzara in Nederland was geweest om met de Wij Nu-groep te praten over de opvoering van zijn toneelstukken - een bericht overigens dat nergens anders wordt bevestigd.

Twee weken later schreven de kranten dat Wij Nu onderhandelde met de Amsterdamse toneelvereniging Kring Kosmos over een uitvoering in Den Haag van *L'histoire du soldat.* Dit stuk van Igor Stravinsky beleefde, in de vertaling van Martinus Nijhoff, zijn Nederlandse première op 27 februari 1926 in de Stadsschouwburg, in aanwezigheid van de componist. Blijkbaar konden Wij Nu en Kosmos niet tot overeenstemming komen, want de reprise van *L'histoire du soldat* was op 6 maart, eveneens in Amsterdam.[7]

Wij Nu dreigde ongeloofwaardig te worden. Medio februari was aangekondigd dat de groep op zaterdagmiddag 13 maart haar eerste voorstelling zou geven in de Princesse-Schouwburg: een filmprogramma met de bekende Franse filmapostel Marcel L'Herbier, de regisseur van *L'inhumaine*, die door hem zou worden vertoond en ingeleid. Ook de Wij Nu-band zou optreden. De film *L'inhumaine* (1924) was een

Filmaffiche voor *L'inhumaine* (ca. 1925); ontwerper onbekend.

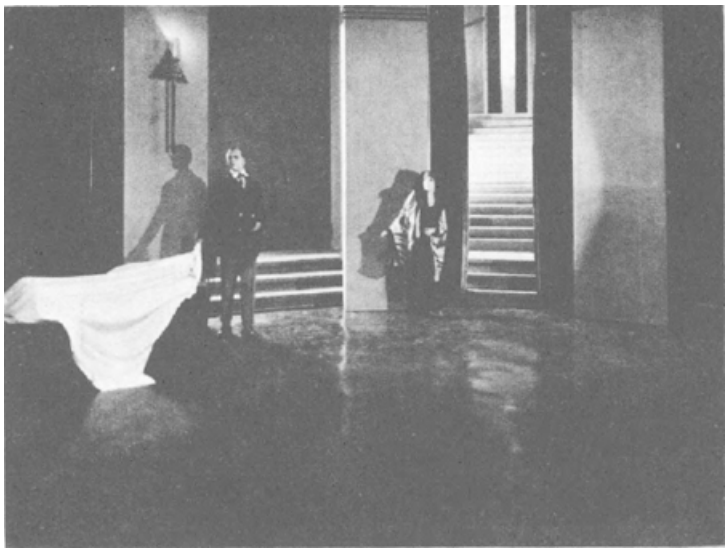
uniek en prestigieus samenwerkingsverband tussen enkele kopstukken van de toenmalige Franse avant-garde: Fernand Léger en Robert Mallet-Stevens tekenden voor de decors, Pierre Chareau ontwierp het meubilair en Darius Milhaud componeerde de filmmuziek.

Maar op 13 maart kwam er geen filmmatinee. L'Herbier kon in verband met filmopnamen niet weg uit Parijs. Bovendien hadden de meeste Wij Nu'ers het op dat ogenblik veel te druk met de tentoonstelling *Marionetten, maskers en schimmen*, die tussen 28 februari en 28 maart in Couvée's Koninklijke Bazar werd gehouden. Een aantal van hen was betrokken bij de organisatie, anderen traden er op.

Stuiversroman

Het toneelexperiment leek verder weg dan ooit, toen Wij Nu eindelijk weer eens een activiteit annonceerde. Precies één maand nadat de eerste voorstelling had zullen plaatsvinden, berichtte *Het Vaderland* dat Wij Nu erin was geslaagd een filmcyclus te organiseren over de stand van zaken in de Europese kunstfilm, te beginnen met een overzicht van de moderne filmkunst in Frankrijk. Daarna stonden lezingen op het programma over de Franse psychologische film, de Duitse absolute film en de Zweedse expressionistische film.

Zowaar arriveerde Marcel L'Herbier op zaterdag 17 april in Den Haag om er die middag een verhaal af te steken bij de vertoning van *L'inhumaine.* Secretaris Dim



Scènefoto van *L'inhumaine*, gepubliceerd in *Spel en Dans* van 1 april 1926.

Couvée leidde de voorstelling in. Schoorvoetend moest hij toegeven dat van het eigenlijke doel van Wij Nu, het brengen van experimenteel toneel, tot dan toe niets was terechtgekomen en dat het dat seizoen ook niet meer zou gebeuren. Men begon dus maar met films, want ook de cinema kon niet experimenteren, gaf Couvée een draai aan zijn betoog. Moderne filmmakers moesten toch ook de gelegenheid hebben hun werk te zien spelen?[8]

De kop was eraf. Hoewel de eerste voorstelling van Wij Nu door technische mankementen - de projector liep regelmatig vast - nogal chaotisch verliep, werd zij niet onwelwillend ontvangen. Prijzenswaardige woorden waren er voor het praatje van L'Herbier, zijn film werd over het algemeen kritischer beoordeeld. Maar Veterman had genoten van *L'inhumaine*: 'Het verhaal was boeiend. Er vielen dooden in en plotselinge effecten die van het doek knalden als cinematografische voetzoekers en zevenklappers. Het experimenteel publiek zat te smullen. [...] Marcel L'Herbier is een slimmerd... Hij vlocht op het einde van zijn film zoowaar nog eenige goede, moderne tafreelen in. Zoo keerde het be-experimenteerde publiek huiswaarts met een laatste, vage indruk aan "moderne kunst" en de herinnering aan veel opzweepende, weergalooze sensatie. Brutaal als in een stuiversroman. Het was een experi-

menteele middag, voorwaar. Maar noch met tooneel, noch met modern, had deze eerste matinée van Wij-nu iets te maken.'[9]

Problemen

Wij Nu leek eindelijk de slag te pakken te krijgen, want twee weken later werd de tweede kunstmatinee in de Princesse-Schouwburg belegd. De in Parijs woonachtige Nederlandse filmcriticus Mannus Franken hield op zaterdag 1 mei een lezing over de Franse film, ter introductie van de vertoning van *Ménilmontant* van Dimitri Kirsanov.[10] De publieke belangstelling was echter op geen stukken na zo groot als bij de eerste voorstelling. Waarschijnlijk om die reden gingen de in het vooruitzicht gestelde middagen over de Duitse en de Zweedse film niet door. Zo herinnerde Gerard Rutten het zich althans, precies een halve eeuw later. Misschien had hij gelijk, maar hij was blijkbaar vergeten dat hijzelf toen al niet meer meedeed. Aan de vooravond van de eerste voorstelling van Wij Nu had Rutten de handdoek in de ring geworpen. Zijn vertrek als bestuurslid en groepslid was destijds zelfs krantennieuws geweest, waarbij het gerucht ging dat er binnen de groep ruzie zou zijn ontstaan.[11] Wat precies de reden is geweest van Ruttens vertrek, weten we niet. Maar dat er problemen waren, is duidelijk.

Beeldenstormers

Een van de problemen binnen Wij Nu was dat de betrokkenen meer met andere zaken bezig waren, dan dat zij zich gezamenlijk of individueel voor de vereniging inzetten. Mauhs en Van Dalsum stonden avond aan avond op de planken. Roëll zat ver weg in Parijs. Oud was uitgenodigd deel te nemen aan een prestigieus internationaal woningbouwproject in Stuttgart. Zwart en Huszar werkten aan diverse (reclame)opdrachten. Simon Koster had de redactie over *Spel en Dans*, waarvan de verschijningsfrequentie al enige tijd was opgevoerd tot halfmaandelijks. Zorgelijker was dat het Wij Nu maar niet lukte zich te bevrijden van het imago van beeldenstormers, die wel eens eventjes zouden laten zien hoe er toneelgespeeld moest worden. In de pers en in de vaderlandse toneelwereld hield dit beeld van meet af aan hardnekkig stand. Couvée deed tijdens de eerste manifestatie opnieuw een poging het tij te keren: 'Hij zette uiteen dat de groep "Wij nu" zich er ten volle van bewust is geen toneelhervorming te beteekenen. Een "lijn" is er niet. De "Wij-nu"-ers zijn geen menschen die het "gevonden" hebben, doch zij zijn zelf zoekers,' tekende de journalist Ben van Eysselsteijn uit zijn mond op.[12] Er was geen ontkennen aan. Was het daarom dat Wij Nu zijn activiteiten begon met een cyclus avant-gardefilms? Het is nooit de bedoeling geweest van de oprichters dat Wij Nu zich uitsluitend zou bezighouden met het experiment in de filmkunst, zoals de een jaar later opgerichte Nederlandsche Filmliga.[13] Experimenteel toneel was hun eerste streven, maar ze hebben het zelf verpest.

Machinegeweren

Kort na elkaar gingen in 1926 bij het Vereenigd Rotterdamsch-Hofstad Tooneel twee toneelstukken van Simon Koster in première. Op 13 maart was dat *Camélia,* een bewerking van Alexandre Dumas fils' beroemde roman *La dame aux camélias*, gemaakt in samenwerking met Else Mauhs, die tevens de hoofdrol speelde. Het stuk had zeker een jaar op de plank gelegen, en dat was niet omdat het te experimenteel zou zijn. Eduard Veterman kon er met zijn pet niet bij: protesteren tegen het traditionele toneel en dan met zo'n belegen stuk aankomen![14]

Nog geen drie weken later beleefde Rotterdam de première van het blijspel *Madame la Mode*, dat Koster losjes had gebaseerd op een roman van de Franse schrijver Jean Rameau. De theatercritici begrepen er niets van. 'Van een der leiders van den groep "Wij nu!" hadden wij moderner werk verwacht,' schreef J.B. Schuil in het *Haarlemsch Dagblad* van 27 april 1926. August Heyting, de secretaris van de Bond van Nederlandsche Tooneelschrijvers, opende een pesterige polemiek met de hoofdredacteur van *Spel en Dans*. Hij had het 'onzinnige en door-en-door verwaand snobistisch "Wij-nu" manifest' er nog maar eens op nageslagen, om te zien wat er uiteindelijk van de idealen van Koster en de zijnen terecht was gekomen. 'Maar dit Holland is nu gered,' stelde Heyting vast. 'Door den Wij-Nuër Simon Koster met de Dame aux Camélias en Madame la Mode. [...] Stamel uw dank, Hollandsch publiek, gevoerd uit uw "melksalon" naar zulke krachtvelden, naar stukken, waarin nog de echo der machinegeweren na-ratelt, bediend door den met zeven-en-zeventig wonden overdekten Simon Koster, die er ternauwernood het leven heeft afgebracht.'[15] Dim Couvée kon op de eerste filmpresentatie in de Princesse-Schouwburg nog zo heldhaftig beweren dat Wij Nu 'haar vijanden niet zal bestrijden met hetgeen gezegd zou kunnen worden, maar met hetgeen zij doet', die twee toneelstukken van Koster deden de zaak natuurlijk geen goed, ook al hadden ze in het geheel niets met Wij Nu te maken.[16]

Ingedut

Na de tweede filmmatinee werd het stil rond Wij Nu. Veel bereikt was er nog niet, hoofdzakelijk door gebrek aan geld, moest Piet Zwart zijn vriendin bekennen: 'Voor 't volgend seizoen is een 3de filmdemonstratie gepland met abstracte films en 2 tooneelstukken n.l. le mouchoir de nuage van Tristan Tzara en das Totenbett van Kurt Schwitters. Aangezien de zaak gedurende de zomer wat ingedut was zal ik trachten er nieuw leven in te brengen. Of 't me lukken zal? 't Is heel moeilijk de spanning er in te houden en feitelijk beschouw ik Wijnu alweer als een verloren zaak. Zal trachten te redden wat er te redden valt.'[17]

Er viel niets meer te redden. Na de zomer vloeiden de krachten verder weg. Rob. de Roos, die na het vertrek van Rutten zijn plaats in het bestuur had ingenomen, maakte bekend dat hij om persoonlijke redenen uit de vereniging stapte.[18] Het was de laatste keer dat Wij Nu de krant zou halen.

Zo luidruchtig als de nieuwlichters van Wij Nu voor het voetlicht waren getreden, zo geruisloos verdwenen ze weer van het toneel. Het experiment was mislukt.

Eindnoten:

1 'De groep "Wij-Nu".' In: *Spel en Dans. Geïllustreerd tijdschrift voor tooneel, opera, dans en film* 2 (1926) 6 (1 februari), p. 71.
2 Jan R.Th. Campert, 'Bij Louis Saalborn, theaterdirecteur, acteur en schilder.' In: *Het Vaderland*, zondag 28 februari 1926, ochtendblad B, p. 2.
3 Het Wij Nu-manifest verscheen onverkort in onder andere de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, zaterdag 9 januari 1926, avondblad C, p. 2; *Het Vaderland*, zaterdag 9 januari 1926, avondblad B, p. 2; en *De Kunst* 18 (1925-1926) 938 (16 januari 1926), p. 183-184.
4 Brieven van Piet Zwart aan Nel Cleyndert, juli 1926 - februari 1927, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag [doos 9]. Over Wij Nu, p. 50 en 74.
5 Simon Koster, 'Oratio pro domo. Bij het klachtenboek van "Wij-Nu".' In: *Spel en Dans* 2 (1926) 8 (1 maart), p. 92.
6 'Experimenteel Tooneel.' In: *De Hofstad. Artistiek Weekblad voor Nederland*, zaterdag 6 februari 1926. Met Koster en Rutten had Veterman aan de wieg gestaan van het toneeltijdschrift *Het Masker* (1921-1924), de voorloper van *Spel en Dans.*
7 Aardig detail: bij beide uitvoeringen zat de schrijver Simon Vestdijk als toeschouwer op het schellinkje. Wim Hazeu, *Vestijk, een biografie* (Amsterdam 2005), p. 122.
8 Ben van Eysselsteijn in *De Avondpost*, zondag 18 april 1926, ochtendeditie.
9 Oog in 't Zeil [=Eduard Veterman], 'Een experiment in experimenten.' In: *De Hofstad*, zaterdag 1 mei 1926.
10 Zou de organisatie hebben geweten dat Mannus Franken nog geen week eerder, op zondag 25 april 1926, een lezing over de 'Moderne Fransche Film' had gegeven in Amsterdam? Onder zijn schuilnaam Pierre Levalle sprak hij voor het gehoor van de C.V.R. (Club der Vrienden van *De Rolprent*). Van dit 'Hollandsch Weekblad voor de moderne film' was Franken de Parijse redacteur. Bij die gelegenheid vertoonde hij ook fragmenten uit *Ménilmontant*, over welke film hij alias Levalle in *De Rolprent* van 22 april 1926 een uitvoerig artikel publiceerde.
11 'Oneenigheid bij het Experiment?' In: *De Avondpost*, vrijdag 16 april 1926, avondblad, p. 2. Rutten wijdde in *Mijn papieren camera. Draaiboek van een leven* (Bussum 1976) een hoofdstukje aan Wij Nu (p. 42-44), maar tekende hierover een weinig coherent verhaal op dat bovendien nogal spaarzaam is gedocumenteerd. Over zijn breuk met Wij Nu rept Rutten bijvoorbeeld met geen woord.
12 Van Eysselsteijn, op.cit. (noot 8).
13 Wij Nu kan met recht een voorloper van de Nederlandsche Filmliga worden genoemd. In de historiografie van die beweging wordt de - weliswaar bescheiden gebleven - voortrekkersrol van Wij Nu genegeerd. Céline Linssen, Hans Schoots, Tom Gunning, *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927-1933* (Amsterdam 1999).
14 Veterman, op. cit. (noot 6).
15 August Heyting, 'Madame la Mode. (Ingezonden.)' In: *Het Vaderland*, zaterdag 10 april 1926, avondblad B, p. 2 en *Het Vaderland*, dinsdag 13 april 1926, avondblad B, p. 1.
16 '"Wij nu". L'Inhumaine van Marcel L'Herbier.' In: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, zondag 18 april 1926, ochtendblad D, p. 1. Beide toneelstukken van Koster kwamen tot stand lang voordat Wij Nu in beeld was. *Camélia* voltooiden Koster en Mauhs begin 1925. Onder de publicatie van *Madame la Mode* in *Morks Magazijn* (juli, augustus en september 1926) is het jaar van ontstaan vermeld: 1922.
17 Piet Zwart, op. cit. (noot 4). *Mouchoir de nuages, tragédie en 15 actes* van Tristan Tzara ging op 17 mei 1924 in Parijs in première. Kurt Schwitters voltooide *Das Totenbett mit happy end. Lustspiel in einem Akt* tussen 1925 en 1930 en droeg het voor op de Merzavonden. Zie: Kurt

Schwitters, *Das literarische Werk. Band 4*: *Schauspiele und Szenen* (Keulen 1977), p. 141-156. Zwart heeft Schwitters zijn (toen nog) toneelstuk in wording waarschijnlijk horen voordragen toen deze in de zomer van 1926 logeerde bij Lajos van Ebneth in Kijkduin.

18 *Het Vaderland*, woensdag 15 september 1926, ochtendblad, p. 1.

Laagwater

Ike Cialona
Een handschrift van Lord Byron

Op 3 januari maakte het Britse dagblad *The Times* bekend dat in de bibliotheek van het Londense University College een tot nu toe onbekend handschrift van een gedicht van Lord Byron was gevonden. Bibliothecaresse Susan Stead kreeg, in de zomer van 2005, tijdens het catalogiseren van boeken in een gesloten magazijn, een boek in handen dat in 1956 aan de bibliotheek was geschonken en dus al bijna vijftig jaar onopgemerkt en veronachtzaamd op een plank stond. Het was een zestiende druk, uit 1810, van *The pleasures of memory,* een lang, voor het eerst in 1792 verschenen gedicht van Samuel Rogers.

Toen Susan Stead het opensloeg, las ze op de eerste, onbedrukte rectobladzijde tussen het schutblad en de titelpagina de met de hand geschreven opdracht: ‘To the Right Hon.ble The Lord Byron, from his obliged & faithful friend The Author’ en daaronder de in een andere hand geschreven mededeling: ‘Afterwards returned by Lord Byron to Mr. Rogers with the lines written on the other side.’ Op de versozijde van dit blad, tegenover de titelpagina, zag ze een gedicht dat Byron kennelijk voor zijn vriend heeft geschreven, een gedicht waarvan men tot nu toe nog geen manuscript had gevonden, maar dat wel in druk is verschenen. In dit manuscript is het woord *Memory* onderstreept en tussen dubbele aanhalingstekens gezet. Ik citeer hierna het volledige gedicht, gevolgd door mijn vertaling:

Absent or present still to thee
My friend, what magic spells belong!
As all can tell, who share, like me,
In turn thy converse, and thy song.
But when the dreaded hour shall come
By Friendship ever deemed to nigh,
And ‘<u>Memory</u>’ oer her Druid's tomb
Shall weep that aught of thee can die,
How fondly will She then repay
Thy homage offered at her shrine
And blend, while Ages roll away,
Her name immortally with thine.

Zijt ge ver weg dan wel nabij,
Ik voel altijd uw tovermacht,
Mijn vriend, als ieder die, met mij,
Uw dichtkunst en gezelschap acht.
Het leven snelt te schielijk heen,
Weet Vriendschap, maar genaakt de tijd
Waarin, bij haar druïdensteen,
Herinnering uw dood bestrijdt,
Dan toont zij zich, dankzij de eer
Die u haar gaf, zo welgezind
Dat zij u loont en immermeer
Haar naam aan die van u verbindt.

Een ontbijt ten huize van Samuel Rogers - de heer met de bakkebaarden, in het midden op de voorgrond aan tafel. Rechts van hem zit Byron. Tegenover hen zitten, van links naar rechts, William Wordsworth, Thomas Moore, Samuel Taylor Coleridge en Walter Scott. (Gravure van Charles Mottram.)

Het gedicht is ondertekend met de naam Byron, gespeld in Griekse letters, en voorzien van een datum, 19 april 1812. In 1812 kende Byron zijn oudere collega nog maar kort. Samuel Rogers (1763-1855) was toen een invloedrijke, bemiddelde, ongetrouwde bankier in ruste en een veelgelezen dichter. Hij had een ruime, elegante woning op het St. James's Place en organiseerde daar met grote regelmaat literaire *breakfast parties.* Op 14 juli 1811 was Lord Byron, 23 jaar oud, in het Engelse havenstadje Sheerness aangekomen, teruggekeerd van een reis door Portugal, Spanje, Albanië, Turkije en Griekenland die twee jaar had geduurd. Hij nam zijn intrek in een hotel in Londen. Op 4 november van dat jaar werd hij voor het eerst uitgenodigd door Samuel Rogers.

Die winter maakte hij ten huize van Rogers kennis met dichters als Walter Scott, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Robert Southey en de minder bekende Thomas Moore, zijn latere biograaf. Hij waardeerde de poëzie van zijn gastheer en die van Walter Scott het meest. Vijf jaar later, in november 1816, tekende hij in zijn dagboek een soort driehoekige Parnassus van de Engelse dichtkunst. Boven de top zweeft de naam van Walter Scott, de top zelf wordt ingenomen door Samuel Rogers, de zone daaronder wordt bewoond door Thomas Moore en Thomas Campbell en daar weer onder staan op gelijke hoogte de namen van Southey, Wordsworth en Coleridge. In de brede basis van de driehoek schreef hij: *the many.*

Tegen het einde van die winter verwierf Byron met één klap zelf grote landelijke faam. ‘Ik werd op een ochtend wakker en merkte dat ik beroemd was,’ schreef hij in zijn dagboek. Op 2 maart 1812 verschenen de eerste twee canto's van zijn min of meer autobiografische *Childe Harold's pilgrimage*, het poëtische verslag van zijn romantische zwerftocht door Zuid-Europa, in druk bij de Londense uitgever John Murray. Hij benutte zijn populariteit door talloze liefdesaffaires aan te gaan met dienstmeisjes,

actrices, courtisanes, jonge en zelfs middelbare aristocratische dames, terwijl hij zijn uitspattingen met mooie jongelingen zo goed mogelijk geheim trachtte te houden. Zijn halfzuster Augusta was en bleef daarbij zijn enige ware en geheime geliefde. Maar na een paar jaar werd zijn leven erg onoverzichtelijk, en in een krankzinnige poging om er greep op te krijgen en zichzelf in een soort gareel te dwingen, trouwde Byron op 2 januari 1815 met de goed opgeleide, intelligente, 22-jarige Lady Annabella Milbanke, 'de parallellogrammenprinses' zoals hij haar spottend noemde. Het huwelijk was, uiteraard, geen succes. Na de geboorte, elf maanden later, van dochter Augusta Ada (die later overigens onder de naam Ada Lovelace samen met de wiskundige Charles Babbage heeft gewerkt aan het ontwerp van de eerste computer) verliet Annabella haar echtgenoot op 15 januari van het jaar daarop.

Byrons zorgeloze Londense jaren waren voorbij. Hij werd in de aristocratische kringen waarin hij zo graag verkeerde steeds meer met de nek aangezien. Zijn biograaf Thomas Moore schrijft dat hij in de ban werd gedaan door zijn omgeving en daardoor gedwongen werd zijn heil in het buitenland te zoeken. Omdat hij daarbij ook nog in geldnood zat, liet hij begin april 1816 zijn kostbare boekenverzameling veilen, op een paar boeken na die hij wilde meenemen op zijn reis. De veiling bracht 723 Engelse ponden op. Gelukkig zijn de manuscripten van zijn eigen werk en van heel veel brieven veilig bewaard gebleven in de archieven van de nog steeds bestaande uitgeverij van John Murray.

Twee maanden daarvoor, op 8 februari 1816, had hij aan zijn vriend Samuel Rogers geschreven: 'Begrijp me niet verkeerd - ik heb je je boek echt alleen maar teruggegeven op grond van de reden die ik je opgaf, en geen andere - het is te goed voor zo'n slordige kerel - ik heb al mijn eigen boeken weggedaan - [...] Ik wil je graag zien - als je bij me langs wilt komen, zoals je van plan was - ofschoon ik op dit moment te kampen heb met "de slingerstenen en pijlen van de wrede vrouwe Fortuna", waarvan enkele afkomstig zijn uit een hoek waaruit ik ze niet verwachtte.'

Zeer waarschijnlijk gaat het hier om het boek dat in 1956 door de erven van Samuel Rogers aan de bibliotheek van het UCL werd geschonken en dat daarna een halve eeuw ongelezen op de plank heeft gestaan.

Op 25 april 1816 vertrok Byron op de veerboot vanuit Dover naar Oostende. Via België en Duitsland reisde hij naar Zwitserland, waar hij een tijd aan het meer van Genève bivakkeerde, dicht bij het huis waar de dichter Shelley een paar maanden verbleef met zijn vrouw Mary en zijn schoonzuster Claire Clairmont, die een kind van Byron verwachtte. Maar dat is een ander verhaal. Vervolgens woonde hij in Venetië, Ravenna, Pisa en Genua. Hij schreef nog een groot aantal dichtwerken, waaronder het derde en vierde canto van *Childe Harold* en zijn onvoltooide meesterwerk *Don Juan.* Het laatste, zestiende canto daarvan verscheen een maand voor zijn dood. Na in juli 1823 per schip naar Griekenland te zijn vertrokken, stierf hij op 19 april 1824, 36 jaar oud, aan reumatische koortsen in Missolonghi, waar hij de Griekse bevolking bijstond in haar vrijheidsstrijd.

Ike Cialona werkt aan een metrische en rijmende vertaling van Childe Harold's pilgrimage.

Marco Daane
Drenkeling duikt op

In de Engelse literatuur komt de doodsoorzaak ‘verdrinking’ zeker vier keer voor. Daaraan zijn overigens geen conclusies te verbinden; het feit op zich is louter een bizar curiosum. Twee van de vier gevallen zijn bovendien louter fictief, want betreffen figuren uit literaire werken: Ophelia, die in Shakespeares *Hamlet* krankzinnig wordt om haar onmogelijke liefde voor de Deense prins, en Rebecca uit Daphne du Mauriers gelijknamige roman - een figuur die in het gehele boek alleen in herinneringen voorkomt maar wel voortdurend haar schaduw over de intrige werpt.

Twee wél echt bestaande auteurs traden in hun voetsporen: Percy Bysshe Shelley en Virginia Woolf. Shelley verdronk, net als Rebecca (in Cornwall), in 1822 tijdens een zeiltocht, voor de Tyrrheense kust. En Woolf, net als vermoedelijk Ophelia, sloeg in 1941 de hand aan zichzelf. In de kolommen van *De Parelduiker* is de locatie al eens bezocht waar zij, met stenen verzwaard, het water inliep: de rivier de Ouse in het Zuid-Engelse Sussex.

Veel heeft het niet gescheeld of Woolf had zes jaar later onbedoeld een zeker zo beroemde opvolger gekregen. Op 19 augustus 1947 ging George Orwell op een levensgevaarlijke plek in Schotse wateren kopje onder. Orwell - pseudoniem van Eric Blair - woonde destijds op het ruige Hebrideneiland Jura, waar hij zijn werk aan het twee jaar later verschenen *Nineteen eighty-four* afwisselde met wandelen, hengelen, tuinieren en andere buitenactiviteiten. Op die warme dinsdag keerde hij met zijn geadopteerde zoon Richard, een neef en een nicht per boot terug van een kampeerpartijtje aan de onbewoonde, grillige westkust van het eiland. Onderweg naar huis, aan de oostkust, raakten ze bij de noordkaap van Jura verzeild in de Corryvreckan, een van de beruchtste maalstromen ter wereld, door de Britse marine in officiële publicaties zelfs als ‘onbevaarbaar’ aangeduid. Orwell had zich deerlijk vergist in de werking van het getij. Drie uur nadat het vloed was geweest, kwamen ze juist in de heftigste stroomversnellingen terecht. ‘Buitenboordmotor losgerukt door de zee en naar de bodem verdwenen. Slaagde er met de peddels net in de boot op koers te houden, en na twee keer door de maalstroom te zijn gegaan, bereikten we rustig water [...],’ noteerde Orwell naderhand in zijn dagboek. Ze peddelden naar een rotseilandje, maar bij hun poging daar aan land te gaan ging het weer mis. De boot kapseisde en het gehele gezelschap raakte te water. Richard kwam zelfs onder de boot terecht. Orwell slaagde erin hem er vanonder te trekken, waarna ze met veel moeite op het rotseilandje wisten te klimmen. ‘We waren alles behalve verdronken,’ schreef Orwell later aan zijn confrater Anthony Powell. Na drie uur schipbreukelingschap werden ze opgepikt door kreeftvissers, die hen weer aan de westkust afzetten. Dwars over Jura liepen ze de minstens vier kilometer naar huis - blootsvoets, want hun schoenen waren ze ook aan de zee kwijtgeraakt.

George Orwell was toen al een bekende schrijver. Zijn satire *Animal Farm*, exact twee jaar en twee dagen eerder verschenen, was een enorm succes geworden. Zelfs de koning had het laten kopen en naar verluidt gelezen. Orwell werd een veelgevraagd auteur en

zijn naam was gevestigd. Dat zijn ongeval in de Corryvreckan de Schotse pers haalde, lijkt dan ook niet zo vreemd. Blijkbaar nam het journaille daarbij wel een sensatiezuchtig loopje met de feiten. ‘Er stond een heel foutief verslag van de ramp in de Daily Express,’ schreef Orwell op 8 september gramstorig aan Anthony Powell.

Wat er precies in deze tabloid heeft gestaan, is evenwel nooit aan het licht gekomen. Peter Davison, de samensteller van Orwells uitputtend geannoteerde twintigdelige *Complete works* (1998-2002), bericht in een noot bij Orwells dagboeknotities uitvoerig over zoektochten ernaar in zowel de Engelse als de *Scottish Daily Express.* Tot in de British Library, de National Library in Edinburgh en de Mitchell Library in Glasgow liet hij de krant er vergeefs op naslaan. Alleen de *Glasgow Herald* van 30 augustus 1947 bleek een beknopte vermelding van het gebeurde te bevatten.

Mogelijk heeft Orwell zich echter vergist en kreeg hij destijds een bericht uit een geheel ander dagblad onder ogen. In de eerste week van december 2005 opende de kwaliteitskrant *The Scotsman* kortstondig de poorten van zijn omvangrijke digitale archief. Alle edities van dit landelijke Schotse dagblad van 1817 tot 1950 zijn tegenwoordig tegen betaling via internet af te grazen - en gedurende die ene week dus gratis. Dit eindejaarsextraatje leverde bij gebruik van de zoekterm ‘Corryvreckan’ onmiddellijk succes op. Onder de kop ‘Whirlpool accident’ kwam een bericht van 30 augustus 1947 boven water, waarin Orwells drenkelingschap in geuren en kleuren uit de doeken werd gedaan. Het is overigens maar de vraag of iemand onder de lezers zich destijds zal hebben gerealiseerd

WHIRLPOOL ACCIDENT.—Four people who crossed from the island of Jura to inspect the famous whirlpools of the Gulf of Corryvreckan, off the Argyll coast, the scene of Wendy Hiller's boating adventure in the film "I Know Where I'm Going," were involved in a more realistic experience which almost cost them their lives. Mr Eric Blair, a Jura man, accompanied by his five-year-old son and another boy and girl, were crossing in the vicinity of the Gulf, when their motor boat was drawn by the strong currents into one of the whirlpools. Their outboard engine was swept away, and the boat overturned, throwing them into the sea. The boat drifted away. All four managed to reach a small island, where they were marooned for several hours. Their signals were seen by some lobster fishers, who managed, with difficulty, to take them on board their fishing boat. They were afterwards conveyed back to Jura.

Uit *The Scotsman*, 31 augustus 1947.

dat het hier over de beroemde schrijver van *Animal Farm* ging. Volgens *The Scotsman* was het ‘slachtoffer’ namelijk ‘dhr. Eric Blair, een inwoner van Jura’, zonder dat werd vermeld dat deze ook nog een andere identiteit had (als die ter redactie al bekend is geweest).

Echt ‘foutief’ is dat natuurlijk nog niet te noemen. Eerder geldt dat voor de vermelding dat ook Blairs ‘vijf jaar oude zoon en een andere jongen en meisje’ erbij betrokken waren. Orwells zoon Richard was drie jaar en de andere ‘boy’ was zijn zwager Henry - een twintigjarige legerofficier. Vooral de opening van het artikel trekt daarenboven de aandacht en zal Orwell allerminst zijn bevallen. Het bericht stelde dat de vier ‘slachtoffers’ vanaf Jura waren overgestoken ‘om de beroemde draaikolken van de Gulf of Corryvreckan te bezichtigen’ en legde een verband tussen dat gegeven en de destijds populaire speelfilm *I know where I'm going!* In die rolprent van Michael Powell en Emeric Pressburger strandt een dame, die op weg is naar haar toekomstige echtgenoot op een Schots eiland, door dichte mist in een kustplaatsje. In een drieste poging toch over te steken komt zij in de Corryvreckan terecht - die overigens op ingenieuze wijze in de film werd gemonteerd, omdat hij te

De Corryvreckan.

gevaarlijk werd geacht voor het maken van echte filmopnames. Door het pregnante liefdesverhaal, de sterke special effects en vooral de zeelandschappen werd *I know where I'm going!* een succes.

In 1947 was deze film slechts twee jaar oud. De vermelding ervan door *The Scotsman* in combinatie met de openingszin suggereert dat een lichtzinnige eilandbewoner een onverantwoord uitstapje naar een populaire filmlocatie had ondernomen. Dat was inderdaad ‘foutief’; wist die krant veel, moet Orwell hebben gedacht. Onbedoeld leggen het bericht en de titel van de film niettemin een ironisch laagje over de bijna tragisch afgelopen gebeurtenis. Orwell deed achteraf bijzonder laconiek over de schipbreuk en kennissen namen het later voor hem op: het was domme pech geweest, hij zou zich gewoon hebben vergist in de getijdentafels. Dat is echter uiterst betwistbaar. In zijn dagboek luidt het: ‘We vertrokken [...] ongeveer twee uur na hoog water, en moeten rond 11.30 uur op de Corryvreckan zijn gestuit, dus toen het ongeveer drie uur afgaand water was. Het bleek het allerslechtste tijdstip te zijn, en je zou het juist zodanig moeten plannen dat je de Corryvreckan passeert bij stilstaand water.’ Orwell bleek de getijdentafels wel degelijk prima te kennen, maar de *gevolgen* ervan allerminst. Hij wist helemaal niet *where he was going.* Bijna was daardoor een derde grote Engelse auteur verdronken en hadden we 1984 nooit gelezen.

Ten slotte: niet alleen wegens de hiervoor beschreven ‘fout’ is het zeer waarschijnlijk dat Orwell het verhaal van zijn bijnaverdrinking in *The Scotsman* heeft gelezen. Precies de vermelding van *I know where I'm going!* in dat bericht duidt daar ook op. In de brief van 8 september 1947 aan Anthony Powell, waarin hij de *faux-pas* van het dagblad vermeldt, noemt hij in een adem daarmee ‘de beroemde maalstroom van Corrievrechan [*sic*] die voorkomt in een film getiteld “I know where I'm going”’. Zou dat toeval zijn?

Waarmee zowaar een wit vlekje in Peter Davisons indrukwekkende notenapparaat bij Orwells *Complete works* kan worden weggewerkt.

Leo van der Sterren
Achter de raaf
Bob den Uyls fascinatie voor The raven *van Edgar Allan Poe*

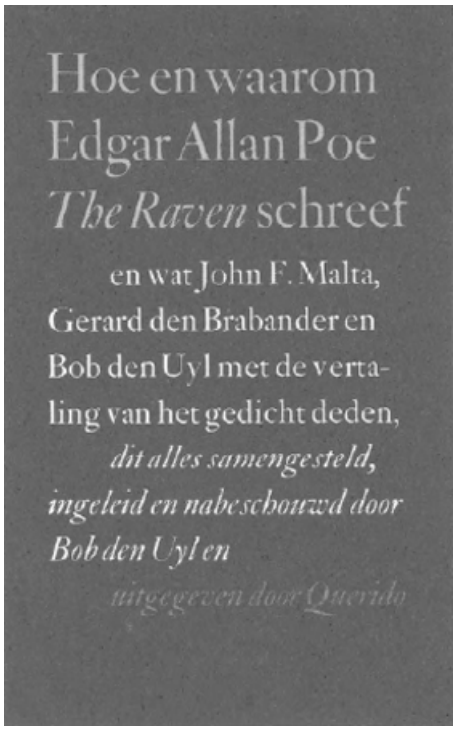
LEO VAN DER STERREN (1959) publiceerde verhalen en gedichten in onder andere *Maatstaf* en *Optima.* Zijn essays over Engelstalige literatuur van rond 1800, in het bijzonder over Coleridge, Thomas Moore en Poe, verschijnen in *Hollands Maandblad.*

In 1983 bracht Bob den Uyl een boek uit dat niet de voor hem zo karakteristieke verhalen bevatte waarin hij op een weemoedige, licht ironische toon de wereld om hem heen beschreef en relativeerde, maar een werkje waarmee hij zijn bewondering voor het beroemdste gedicht uit de Amerikaanse literatuur wereldkundig wilde maken. In de inleiding van *Hoe en waarom Edgar Allan Poe* The Raven *schreef en wat John F. Malta, Gerard den Brabander en Bob den Uyl met de vertaling van het gedicht deden, dit alles samengesteld, ingeleid en nabeschouwd door Bob den Uyl* doet Den Uyl uit de doeken hoe hij 'The raven' rond 1950 ontdekte en dat het gedicht hem onmiddellijk fascineerde. Hij leerde de tekst uit zijn hoofd en declameerde hem op feesten en partijen - in de veronderstelling dat de drank ook voor degenen die geen affiniteit met literatuur hadden, het pad voor de schone letteren gebaand zou hebben. Maar in weerwil van Den Uyls nobele streven en de ongebreidelde jolijt leidden zijn voordrachten herhaaldelijk tot averechtse reacties.

Op 29 januari 1845 had Edgar Allan Poe in het New Yorkse dagblad *Evening Mirror* 'The raven' aan het Amerikaanse leespubliek gepresenteerd, een gedicht over de merkwaardige confrontatie tussen een jongeling die om zijn overleden geliefde, Lenore, treurt en een raaf die, voortdurend het woord 'nevermore' herhalend, het beetje hoop dat de jongeling nog koestert om zijn geliefde weer te zien, de bodem in slaat en de jongeling vervolgens als een soort kwade genius voor de rest van zijn leven blijft kwellen.

Het publiek bejubelde het barokke, in een gotische kunstnevel gehulde werkstuk, de dichter op slag tot een literaire beroemdheid bombarderend. De grote hoeveelheid parodieën op 'The raven' geeft een indicatie van de populariteit van het gedicht, in eerste instantie in Poe's eigen land en in Engeland, maar later ook in Frankrijk en Rusland.[1] Poe, te zeer schrijver en dromer om voltijds commercieel bezig te zijn maar anderzijds ook niet helemaal onzakelijk ingesteld, zag zijn kans schoon om een project terdege uit te melken en publiceerde het gedicht waar hij

Portret van Edgar Allan Poe door Edouard Manet.



Omslag van *Hoe en waarom Edgar Allan Poe The Raven schreef en wat John F. Malta, Gerard den Brabander en Bob den Uyl met de vertaling van het gedicht deden.*

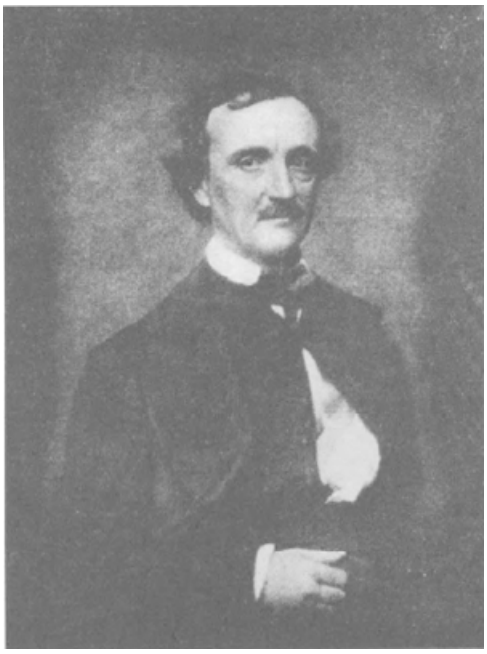
het maar kwijt kon. Het succes van ‘The raven’ verder uitbatend bracht hij in november 1845 de bundel *The raven and other poems* uit. Ten slotte - nog steeds op de vleugels van ‘The raven’ en opnieuw mede uit winstbejag - publiceerde hij in april 1846 ‘The philosophy of composition’, een onthullend en provocerend essay over de totstandkoming van ‘The raven’.

Poe's artefact liet Den Uyl na diens eerste kennismaking ermee niet met rust; hij bleef zich voor ‘The raven’ en voor Edgar Allan Poe interesseren. Gaandeweg trad er verandering op in zijn houding tegenover het gedicht en de dichter. Het traditionele, ‘romantische’ beeld dat lezers van Poe hadden en hebben, namelijk dat van de melancholieke, getormenteerde, aan drank en drugs verslaafde dichter, deed de werkelijkheid geweld aan, zo besefte Den Uyl. Poe bezat eveneens een vrolijke, humoristische kant die tot uiting kwam in satirische en zelfs naar het absurdistische neigende teksten. Of, zoals David Galloway schrijft in de inleiding van *The other Poe. Comedies and satires*, een bloemlezing van Poe's humoristische verhalen en schetsen die Den Uyl geraadpleegd heeft ten behoeve van zijn eigen inleiding in *Hoe en waarom Edgar Allan Poe* The Raven *schreef*: ‘[...] the comic is established as an integral part of Poe's fictional achievement; it is too long neglected as a major aspect of his remarkable, multi-valenced talent.’[2] Dennis W. Eddings legt in zijn *The Naiad voice* de nadruk op dit aspect van Poe's persoonlijkheid. Hij, op zijn beurt, suggereert dat Poe

een veel grotere drang had de draak te steken met literaire en maatschappelijke conventies dan algemeen wordt aangenomen. Daarnaast is gaandeweg het beeld ontstaan dat Poe er genoegen aan beleefde om zijn lezers in het ootje te nemen. Een dergelijke benadering staat eigenlijk nog maar net in de steigers.[3]

Het is Galloway die in zijn inleiding op *The other Poe* de namen van Baudelaire en Rimbaud aan Poe lieert: 'Poe appears far less exotic than in the dark, doomed, decadent image handed down by literary mythology and embraced with apostolic fervor by Rimbaud and Baudelaire.'[4] Op grond van deze opmerking kan ook Den Uyl de verleiding niet weerstaan - niet alleen om die referentie te herhalen, maar ook om de betiteling 'poète maudit', 'verdoemde dichter', te laten vallen, een term die sinds de introductie door Verlaine in 1884, ruim dertig jaren na Poe's overlijden, een hele sliert van ongepaste connotaties met zich meetorst. De benaming 'poète maudit' is door Verlaine nooit in de betekenis bedoeld van de dichter als sombere, gekwelde bohémien - al leefde er in die tijd menig woordkunstenaar wiens leven zich afspeelde aan de zelfkant van de maatschappij, in roezen van opium of absint. Het equivalent van de term 'poète maudit', zo licht Verlaine toe in het voorwoord van de bloemlezing *Les poètes maudits*, is 'poète absolu', 'absolute dichter', waarmee hij die dichters kenschetst die zich volledig wijdden aan de poëzie en aan niets anders dan de poëzie, en voor wie de poëzie uitdijde tot een obsessie.[5] In die zin golden de dichters van deze generatie als verdoemd of vervloekt. Poe had weliswaar een enorme invloed op dichters als Baudelaire en Mallarmé (de gedachte dat Poe ook invloed op Rimbaud zou hebben gehad, blijft met een zekere hardnekkigheid opduiken, maar kan als waandenkbeeld afgewikkeld worden), maar om hem met terugwerkende kracht als 'poète maudit' te typeren, of in elk geval een suggestie in die richting te doen, levert slechts misvattingen op.[6] Maar spannende betitelingen als 'verdoemde dichter' of 'vervloekte poëet' prikkelen de verbeelding en dat leest weer lekker weg.

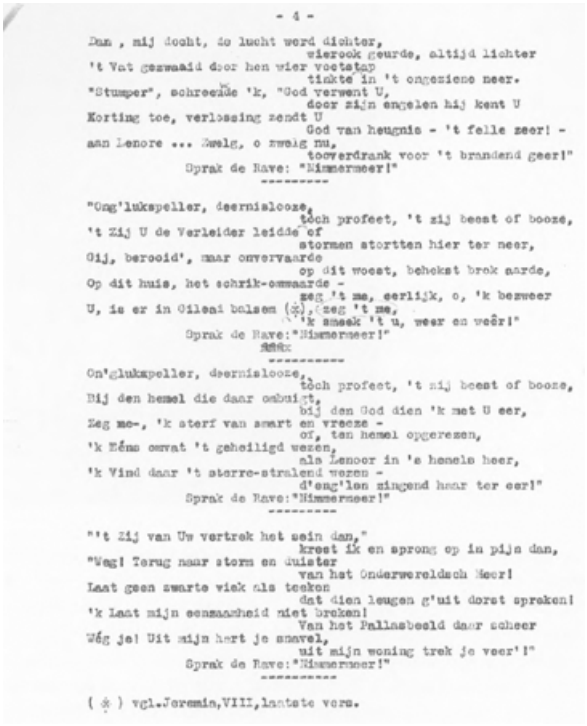
Den Uyl vraagt zich af hoe serieus Poe gestemd was op het moment dat hij 'The raven' creëerde, een twijfel die gevoed wordt door het lezen van 'The philosophy of composition'. Hij komt tot de slotsom dat de hilarische en provocerende zijde van Poe's wezen domineerde toen hij zich met 'The raven' bezig hield. Omdat 'The raven' bij een eerste lezing juist als een droefgeestig gedicht overkomt, is Den Uyl des te meer geïntrigeerd door het product. 'Misschien moeten we "The raven" niet zien als een sombere uiting van een gekwelde dichter à la Baudelaire,' zo noteert hij, 'maar eerder als een vrolijke satire op tijdgenoten, op de heersende poëtische smaak, of op de door hem zo gehate transcendentalisten. Mogelijk is het ook louter een *tour de force*, een technisch hoogstandje, vervaardigd om geld en roem te bekomen.'[7] Den Uyls bewoordingen roepen reminiscenties op aan Welleks oordeel over 'The raven': '"The raven", which has impressed many readers, especially in France and Russia, must be described as a *tour de force*, a virtuoso exercise which, in its detail, is often shoddy and slipshod.'[8]



Edgar Allan Poe.

Na de inleiding volgen in *Hoe en waarom Edgar Allan Poe* The Raven *schreef* de originele tekst van ‘The raven’ en de drie vertalingen in het Nederlands, van John F. Malta uit 1887, van Gerard den Brabander uit 1944 en de derde van Bob den Uyl zelf.[9] Gaat het volgens Den Uyl bij de vertalingen van Malta en Den Brabander eerder om ‘herdichtingen’ dan om vertalingen, hij pretendeert zelf de originele tekst zo getrouw mogelijk te hebben gevolgd in zijn omwerking van het gedicht, waaraan hij met tussenpozen van 1955 tot 1982 heeft gewerkt. En inderdaad blijft hij dichter bij het origineel dan zijn beide voorgangers, al veroorlooft hij zich wel enkele vrijheden met betrekking tot het eindrijm. Bovendien ontkomt ook hij er niet aan hier en daar een kunstgreep toe te passen; het beeld van de ‘zwarte Heer’ in de vijftiende strofe komt bijvoorbeeld in Poe's origineel niet voor.[10]

Meer vertalingen in het Nederlands van ‘The raven’ wist Den Uyl niet te traceren, maar die vertalingen blijken wel degelijk te bestaan en zij stammen van vóór het tijdstip van de uitgave van *Hoe en waarom Edgar Allan Poe* The Raven *schreef.* Zo heeft Jacob van Lennep zich al in 1861 over ‘The raven’ ontfermd. Hij nam zijn versie van het gedicht op in de bundel *Mengelpoëzy.*[11] Dan is er een vertaling van Gerrit Berend Kuitert uit 1899 in een pamfletje ter gelegenheid van de vijftigste sterfdag van de Amerikaanse dichter.[12] Ten slotte ligt een vertaling van ‘The raven’, in de eerste helft van de twintigste eeuw door de Rotterdamse auteur Herman Robbers vervaardigd, als handschrift in het Nederlands Letterkundig Museum te Den



- 4 -

Dan , mij docht, de lucht werd dichter,
wierook geurde, altijd lichter
't Vat geswaaid door hen wier voetstap
tinkte in 't ongeziene neer.
"Stumper", schreeuwde 'k, "God verwent U,
door zijn engelen hij kent U
Korting toe, verlossing zendt U
God van heugnis - 't felle zeer! -
aan Lenore ... Zwelg, o zwelg nu,
toeverdrank voor 't brandend geer!"
Sprak de Rave: "Nimmermeer!"

"Ong'lukspeller, deernisloze,
toch profeet, 't zij beest of booze,
't Zij U de Verleider leidde of
stormen stortten hier ter neer,
Bij, berooid', maar onvervaarde
op dit woest, behekst brok aarde,
Op dit huis, het schrik-omwaarde -
zeg 't me, eerlijk, o, 'k bezweer
U, is er in Gilead balsem (*), zeg 't me,
'k smeek 't u, weer en weêr!"
Sprak de Rave: "Nimmermeer!"

On'glukspeller, deernisloze,
toch profeet, 't zij beest of booze,
Bij den hemel die daar omhuift,
bij den God dien 'k met U eer,
Zeg me-, 'k sterf van smart en vreeze -
of, ten hemel opgerezen,
'k Eêne omvat 't geheiligd wezen,
als Lenoor in 'e hemels heer,
'k Vind daar 't sterre-stralend wezen -
d'eng'len zingend haar ter eer!"
Sprak de Rave: "Nimmermeer!"

"'t Zij van Uw vertrek het sein dan,"
kreet ik en sprong op in pijn dan,
"Weg! Terug naar storm en duister
van het Onderwereldsch Meer!
Laat geen zwarte wiek als teeken
dat dien leugen g'uit dorst spreken!
'k Laat mijn eenzaamheid niet breken!
Van het Pallasbeeld daar scheer
Weg je! Uit mijn hart je snavel,
uit mijn woning trek je veer'!"
Sprak de Rave: "Nimmermeer!"

(*) vgl.Jeremia,VIII,laatste vers.

Typoscript van de ongepubliceerde vertaling door Herman Robbers (coll. Letterkundig Museum).

Haag.[13] Na de uitgave van *Hoe en waarom Edgar Allan Poe* The Raven *schreef* verscheen nog een vertaling van het gedicht door Carel Alphenaar in een minibiografie door August Hans den Boef.[14]

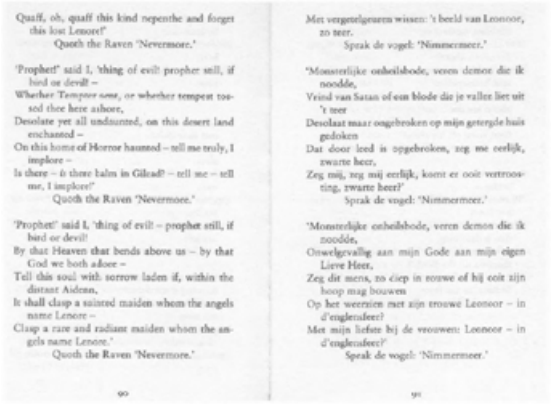
Het voorlaatste gedeelte van *Hoe en waarom Edgar Allan Poe* The Raven *schreef* bestaat uit Den Uyls weergave in het Nederlands van ‘The philosophy of composition’. Overigens vergist Den Uyl zich als hij stelt dat dat essay gepubliceerd werd onder de titel ‘How I wrote “The raven”’, een foutief gegeven dat obstinaat in documentatie over Poe blijft opduiken.[15] Toen ‘The philosophy of composition’ in de eerste helft van de twintigste eeuw in de Verenigde Staten door Emanuel Haldeman-Julius

werd heruitgegeven in een reeks getiteld ‘Appeal Pocket Series’ (in de volksmond ‘Little Blue Books’ genoemd), onder het motto van goede en goedkope literatuur ter vermaak en stichting van het gewone volk, prijkte de titel ‘How I Wrote “The Raven”’ op het omslag in plaats van de oorspronkelijke titel die Poe aan het stuk had gegeven.

‘The philosophy of composition’ verdient de kwalificatie curiositeit. Het essay biedt de lezer een blik in de werkplaats van de dichter als vakman en eenmansgilde en geeft alleen daarom al aanleiding tot de nodige controversen; Poe klapt immers uit een school die volgens zijn confraters gesloten dient te blijven. Poe beschrijft de stapsgewijze wording van ‘The raven’, een ontstaansgeschiedenis waarbij de inspiratie, de bezielende invloed van ‘buitenaf’ waar de dichters uit de romantiek zo aan hechtten, geen enkele rol speelde. ‘The raven’, zo poneert Poe, werd gefabriceerd volgens een rationeel en vooraf geconcipieerd productieproces waarin niets aan het toeval werd overgelaten. Het is niet voor niets dat sommige kenners ‘The philosophy of composition’ beschouwen als de reactie van Poe op het *preface* dat Samuel Taylor Coleridge aan zijn gedicht ‘Kubla Khan’ liet voorafgaan, dat wereldberoemde gedicht dat door de auteur zelf al als een curiosum werd betiteld. Coleridge doet het voorkomen dat ‘Kubla Khan’ tot stand was gekomen toen hij zich bevond in een toestand van halfslaap, waarin zich droombeelden aan hem presenteerden die als vanzelf in dichtregels transformeerden. Poe daarentegen gaf voor de bijna klinische tegenhanger van de ‘romantische’ methode te hebben gedemonstreerd.

In zijn toelichting op ‘The philosophy of composition’ praat Den Uyl de samensteller Thomas Olive Mabbott van de door hem aangewende bloemlezing *Selected poetry and prose of Poe* na, wanneer hij voorgeeft te betreuren dat Poe geen informatie heeft verschaft over de tijdsduur van zowel de conceptie van ‘The raven’ als de eigenlijke handeling van het schrijven en herschrijven, inderdaad een ‘wetenswaardig feit’.[16] Hier openbaart zich de zwakke plek van ‘The philosophy of composition’. Poe doet het voorkomen alsof ‘The raven’ in een weloverwogen, beheerst, steriel productieproces ontstaan is, terwijl achter de vervaardiging van het gedicht dezelfde ongeordendheid en onbeholpenheid schuilgaan als bij de vervaardiging van de meeste gedichten, getuige alleen al het feit dat er zo'n twintig verschillende versies van het gedicht zijn aangetroffen. Op grond daarvan beschouwde menig lezer of commentator ‘The philosophy of composition’ dan ook als een provocatie of een grap.

In de nabeschouwing van *Hoe en waarom Edgar Allan Poe* The Raven *schreef* beklemtoont Den Uyl zijn ontzag voor ‘The raven’ en voor het dichterlijk vermogen van Edgar Allan Poe. ‘Het origineel van Poe is qua metrum, ritme en rijm natuurlijk ijzersterk,’ merkt Den Uyl enigszins familiair op. ‘[S]lechts zelden krijgt men de indruk van rijmdwang, wat bij de vertalingen soms pijnlijk wél het geval is.’[17] Den Uyl bezweert dat hij, toen hij de ‘The raven’ in het Nederlands omzette, de ver-



Quaff, oh, quaff this kind nepenthe and forget
this lost Lenore!'
Quoth the Raven 'Nevermore.'

'Prophet!' said I, 'thing of evil! prophet still, if
bird or devil! –
Whether Tempter sent, or whether tempest tos-
sed thee here ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land
enchanted –
On this home of Horror haunted – tell me truly, I
implore –
Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell
me, I implore!'
Quoth the Raven 'Nevermore.'

'Prophet!' said I, 'thing of evil! – prophet still, if
bird or devil!
By that Heaven that bends above us – by that
God we both adore –
Tell this soul with sorrow laden if, within the
distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels
name Lenore –
Clasp a rare and radiant maiden whom the an-
gels name Lenore.'
Quoth the Raven 'Nevermore.'

90

Met vergeetlgeuren wissen: 't beeld van Leonoor,
zo teer.
Sprak de vogel: 'Nimmermeer.'

'Monsterlijke onheilsbode, veren demon die ik
noodde,
Vriend van Satan of een blode die je valler liet uit
't teer
Desolaat maar ongebroken op mijn getergde huis
gedoken
Dat door leed is opgebroken, zeg me eerlijk,
zwarte heer,
Zeg mij, zeg mij eerlijk, komt er ooit vertroos-
ting, zwarte heer?'
Sprak de vogel: 'Nimmermeer.'

'Monsterlijke onheilsbode, veren demon die ik
noodde,
Onwelgevallig aan mijn Gode aan mijn eigen
Lieve Heer,
Zeg dit mens, zo diep in rouwe of hij ooit zijn
hoop mag bouwen
Op het weerzien met zijn trouwe Leonoor – in
d'englensfeer?
Met mijn liefste bij de vrouwen Leonoor – in
d'englensfeer?'
Speak de vogel: 'Nimmermeer.'

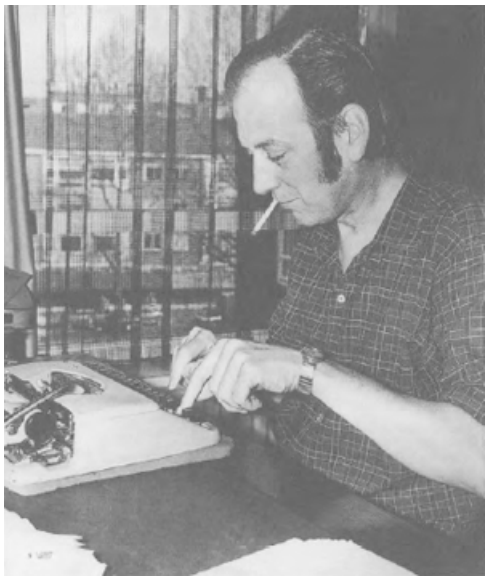
91

'Stomme vogel, ondier, euvel; zwijgende profeet of duivel;
wie of wat, je bent uit Satan of een stormbewogen spoor;
eenzaam steeds, zonder versagen; scheppende in dit oord behagen;
in dit huis van spook en plagen, zeg 't mij, die dit land verkoor,
is er troost nog? zeg 't mij, smeek ik; zeg 't mij, die dit land verkoor!'
'Nooit meer,' kraste het in mijn oor.

'Ziener!' zei ik 'goed of euvel, ziener toch zo dier of duivel! –
zij het Satans knecht, of schuilplaats zoekend voor 't onstuimig weer,
onversaagd maar toch bevangen, op dit braakland vol verlangen –
in dit huis vol geesteszangen – zeg me waarlijk, zwarte Heer –
is er – *is* er troost in Gilead? – zeg me – zeg me, zwarte Heer!'
zei de vogel: 'Nimmermeer.'

De vijftiende strofe van 'The raven' c.q. 'De raaf', bij resp. Poe en Alphenaar (boven) en Den Brabander en Den Uyl (onder), met in Alphenaars en Den Uyls vertalingen de 'zwarte heer'.

talingen van Malta en Den Brabander niet kende, zoals Den Brabander geen weet had van de vertaling van Malta - getuige de fundamentele verschillen in de drie versies. 'Ook zijn in geen van de drie vertalingen dezelfde "vondsten" gedaan. Het lijkt me voor een *aficionado* een aardig werkje uit de beste gedeelten van de drie vertalingen een min of meer perfecte vierde samen te stellen.'[18] Wat volgens Den Uyl in de vertalingen opvalt, is dat John F. Malta de vierde versvoet van de tweede regel laat rijmen op de vierde en de achtste versvoet van de eerste regel en dat hij het



Bob den Uyl in actie (uit: *VPRO Gids*, juli 2003).

zichzelf dus onnodig moeilijk maakt, want Poe doet dit in het origineel ook niet. Den Brabander begint ook op deze manier, maar staakt die onnodige inspanning na drie strofen. Den Brabanders omwerking vertoont de zwakheid dat hij afziet 'van de kracht der herhaling van het woord "nimmermeer". [...] Het refrein, dat bij Poe zo krachtig als afsluiting werkt, valt bij hem buiten het metrum en hangt er vaak wat slapjes bij. Hij is ook de enige die "Lenore" in "Eleonoor" heeft veranderd, een toevoeging van twee klankhebbende lettergrepen waardoor hij soms over de maat komt.'[19] Vervolgens weidt hij terecht uit over een onvolkomenheid die in het originele gedicht voorkomt. In de laatste strofe oppert de dichter dat zich achter de raaf, die boven een deur op een buste van Pallas zit, een lichtbron bevindt waardoor de schaduw van de vogel dreigend in de kamer valt. Dit voor het gedicht zo cruciale beeld had beter onderbouwd moeten worden (eerder in het gedicht is er sprake van duisternis in de ruimte waartoe de deur, waarboven de raaf zit, toegang geeft). Hier treedt een van die slordigheden aan het licht waar, bijvoorbeeld, René Wellek aan refereert.

De belangstelling van Den Uyl voor Poe heeft er niet toe geleid dat het in zijn werk wemelt van toespelingen op de geschriften en het leven van Poe. De geschriften van de Amerikaanse dichter zijn door Den Uyl niet geplunderd, grasduinend naar opmerkelijke passages. Alleen in 'Stadsproblemen' uit de verhalenbundel *Een uitzinnige liefde* uit 1986 citeert Den Uyl uit Poe's essay 'The poetic principle'. Het citaat dat hij geeft komt echter niet uit die tekst, maar uit 'The philosophy of compo-

sition', waaruit opnieuw Den Uyls slordigheid ten aanzien van zijn bronnen blijkt.[20]

Den Uyls fascinatie en bewondering voor 'The raven' en 'The philosophy of composition' zijn gewekt door de combinatie van een sarcastische humor met een naar het kitscherige zwemende melancholie. Een stijl die veel Poe-esker is dan veel lezers van de werken van Poe in eerste instantie zouden veronderstellen. Dat Den Uyl zijn ontzag voor het gedicht en de dichter heeft omgevormd tot een boek waarmee hij een gedicht als 'The raven' opnieuw, en een opstel als 'The philosophy of composition' voor de eerste keer onder de aandacht van het Nederlandse lezerspubliek bracht, daarvoor verdient hij postuum alle lof.

Eindnoten:

1 Een klein onderzoekje levert acht parodieën op in de eerste maanden na het verschijnen van 'The raven'. Zie Dwight Thomas en David K. Jackson: *The Poe log. A documentary life of Edgar Allan Poe, 1809-1849* (Boston 1987).
2 David Galloway (ed.): *The other Poe. Comedies and satires* (Harmondsworth 1983), p. 22.
3 Dennis W. Eddings (ed.): *The Naiad voice. Essays on Poe's satiric hoaxing* (Port Washington 1983), p. IX-XI.
4 David Galloway (ed.): *The other Poe*, p. 8.
5 Paul Verlaine, *Les poètes maudits* (Paris 1888), p. 1.
6 Zie voor de invloed van Poe op kunstenaars, in het bijzonder vanzelfsprekend schrijvers, over de hele wereld: Lois Davis Vines (ed.), *Poe abroad. Influence, reputation, affinities* (Iowa City 1999). Zie voor de invloed die Poe in Frankrijk had p. 9-18. Poe heeft zo weinig sporen in Nederland achtergelaten, dat Nederland slechts terloops wordt vermeld in het hoofdstuk over België (p. 45-51).
7 Bob den Uyl, *Hoe en waarom Edgar Allan Poe* The Raven *schreef en wat John F. Malta*, *Gerard den Brabander en Bob den Uyl met de vertaling van het gedicht deden, dit alles samengesteld, ingeleid en nabeschouwd door Bob den Uyl* (Amsterdam 1983), p. 10.
8 René Wellek, *A history of modern criticism 1750-1950. The age of transition* (London 1983) [1965], p. 161.
9 De vertaling van Gerard den Brabander verscheen in de oorlog ('naar Edgar Allen [*sic*] Poe') in het tijdschrift '*t Spuigat.* Dit eerste nummer van *'t Spuigat* bevat geen colofon, noch een opgave van jaargang, uitgever, jaar van uitgave, paginanummers, enzovoort. Het eerste nummer van 't *Spuigat* verscheen in 1944. De redactie bestond uit Gerard den Brabander (pseudoniem van Jan Gerardus Jofriet), Harold de Clauer (pseudoniem van Harm Brander) en M.L. Yzebrands (pseudoniem van M.L. Huizinga). Het tweede en laatste nummer van *Het Spuigat* [*sic*] verscheen in juni 1945. Volgens Den Uyl heeft M.L. Huizinga ook een vertaling van 'The raven' gewrocht, 'maar deze werd door Gerard den Brabander meedogenloos verdonkeremaand omdat hij meende dat zijn eigen vertaling beter was' (Bob den Uyl, *Hoe en waarom Edgar Allan Poe* The Raven *schreef*, p. 11). In 1948 werd Den Brabanders 'De raaf' door Bruna heruitgegeven (en toen correct: 'naar Edgar Allan Poe'): Gerard den Brabander, De raaf *naar Edgar Allan Poe met teekeningen van Jan Roëde* (Utrecht 1948).
10 Bob den Uyl, *Hoe en waarom Edgar Allan Poe* The Raven *schreef*, p. 43.
11 Jacob van Lennep, *Mengelpoëzy* (Den Haag 1872), p. 71-76. (*Poëtische werken van mr. J. van Lennep. Dertiende deel.*)
12 Gerrit Berend Kuitert, *Edgar Allan Poe. Geboren te Boston, 19 Januari 1809, overleden te Baltimore, 7 October 1849* (Groningen 1899).
13 Herman Robbers, *De raaf/Edgar Allan Poe*; *vertaling door Herman Robbers.* Ongedateerd vijfbladig handschrift.
14 August Hans den Boef, *Edgar Allan Poe, waarin opgenomen Edgar Allan Poe* De raaf *vertaald door Carel Alphenaar* (Amsterdam 1993).

15 Ik zelf heb mij wat dit aangaat ook vergist. Zie mijn essay over ‘The philosophy of composition’: ‘De dichter als eenmansgilde’, in: *Hollands Maandblad* 43 (2001) 10, p. 15.
16 Ibid. p. 74. Zie Thomas Olive Mabbott, *Selected poetry and prose of Edgar Allan Poe* (New York 1951), p. 427.
17 Bob den Uyl, *Hoe en waarom Edgar Allan Poe* The Raven *schreef*, p. 71.
18 Ibid. p. 71.
19 Ibid. p. 72.
20 Bob den Uyl, *Een uitzinnige liefde* (Amsterdam 1986), p. 116 en 117.

Rob Delvigne
Over het Goede en het Kwade
Een Kloos-vazal beschimpt Van Eeden

ROB DELVIGNE (1948) publiceerde in *De Parelduiker* eerder artikelen over onder anderen W.F. Hermans, Gerard Reve en Jacob Israël de Haan.

Willem Kloos werd op 6 mei 1919 zestig jaar. Bij die gelegenheid viel hem een bijkans nationale hulde ten deel, waarbij hij de zilveren medaille verbonden aan de huisorde van Oranje Nassau kreeg aangeboden. Maar in *De [Groene] Amsterdammer* van 17 mei 1919 kwam Frederik van Eeden de feeststemming bederven met ‘Klooshulde, een nabetrachting’. Hij verwonderde zich erover dat een christelijke regering een dichter huldigde die vond dat de uitdrukking ‘een goed mens’ uit de taal moest verdwijnen. Van Eeden vond ‘de grootheid van Kloos [gelegen] in zijn eerste opstandige werk’, maar juist dat ‘opstandig, godslasterlijk en demonisch werk’ was niet conform de smaak van de meerderheid. De hulde moest hem zijn gebracht voor het latere, mindere werk. Bovendien was Kloos als criticus niet betrouwbaar gebleken.

In *De Amsterdammer* van 21 en 28 juni 1919 publiceerde Van Eeden twee series sonnetten; de eerste serie had als titel: ‘Voor Willem Kloos’ en hierin klonk het verwijt dat hij zich al te gewillig koninklijk had laten onderscheiden. De sonnetten eindigden met regels als: ‘Maar wee den dichter, die zich laat bekransen / door gunst van 't hof en van de groote hansen’ en ‘Maar ijdel eerbewijs uit vorstenhand / wordt op zijn borst een vuurig merk van schand’. Kloos heeft, naar hij later zei, deze afleveringen van *De Amsterdammer* nooit onder ogen willen krijgen ‘omdat ik voelde, dat wat anderen er mij soms verontwaardigd met halve woorden over meedeelen wilden, dat zij waren gestegen uit een niet meer volkomen in orde zijnd brein, zoals dit laatste feit dan ook weldra bewaarheid te worden begon’. Dat schreef Kloos in 1933 in *De Nieuwe Gids* (11, p. 438). Het jaar daarvoor was Van Eeden overleden, verregaand dement. Symptomen van geestelijke aftakeling hadden zich al eerder geopenbaard, ook voor de patiënt zelf die er in 1921 in *Het roode lampje* over had geschreven.

Tussen Kloos en Van Eeden boterde het al niet sinds 1894, toen de leidsman van Tachtig alle redacteuren van *De Nieuwe Gids*, inclusief Van Eeden, eruit had gegooid en in het eerstvolgende nummer onder zijn leiding met een aantal scheldsonnetten

Frederik van Eeden, portret door Jan Veth.

de aanval op Van Eeden had ingezet. Twee jaar later, nadat de psychiater Van Eeden de alcoholische en op de rand van krankzinnigheid verkerende Kloos enige tijd in huis had opgenomen, laaide de vete opnieuw op. In de loop van beider levens zouden ze elkaar blijven wantrouwen, ieder op hun eigen manier.

Nu was er dus Van Eedens in het openbaar beleden irritatie over Kloos' huldiging. Tien jaar later kreeg hij zelf de kous op de kop. Niet van Kloos maar van iemand uit het Kloos-kamp. In november 1929 verscheen een artikel van ene R.H.J. Bakker in *De Nieuwe Gids* - nog steeds geleid door Kloos - waarin karaktermoord op Van Eeden werd gepleegd. De verontwaardiging was groot, en niet alleen bij intimi van Van Eeden. Kloos schrok ervan en besloot het tweede deel van Bakkers artikel niet te plaatsen, met een beroep op de slechte gezondheidstoestand van Van Eeden ‘van welken wij niets wisten’. Wat Kloos in 1919 intuïtief voelde (‘een niet meer volkomen in orde zijnd brein’), was hij in 1929 blijkbaar alweer vergeten. Dat tweede deel van Bakkers artikel, dat nooit verscheen, is nu weer tevoorschijn gekomen in het archief van *De Nieuwe Gids* (Koninklijke Bibliotheek, 69 F 37). De vraag is echter: wie was die R.H.J. Bakker, die zich zo vierkant achter Kloos opstelde en Van Eeden er onbarmhartig van langs gaf?

In *De Nieuwe Gids* van november 1929 stond het eerste deel van het artikel van mr. R.H.J. Bakker: ‘Willem Kloos en Frederik van Eeden (een poging tot karakteristiek

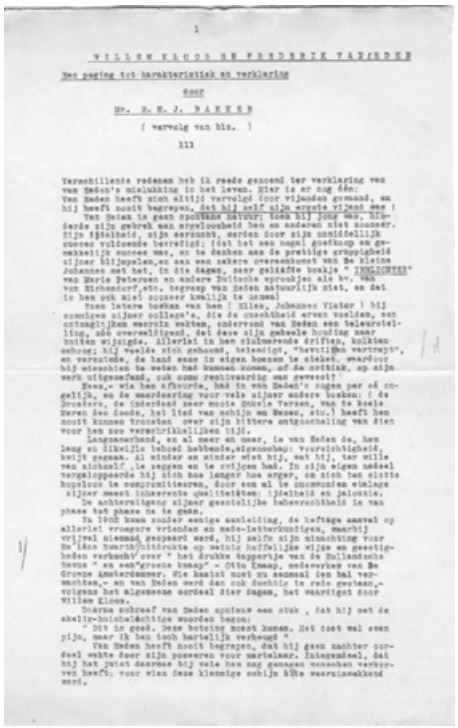
en verklaring)' (p. 513-526). Bakker tracht 'een verklaring te geven van het een menschenleeftijd lang geduurd hebbende conflict tusschen Willem Kloos en Frederik van Eeden en een karakteristiek van hun persoonlijkheden'. Bakker noemt zichzelf een buitenstaander; juist als outsider en nauwgezet onderzoeker kan hij objectief blijven.

Kloos en Van Eeden begingen in hun jeugd de vergissing om vriendschap te sluiten, maar hun karakters zijn 'even groote contrasten als wit en zwart, als vuur en water, als Ormuzd en Ahriman' (in de Oudperzische godsdienst de personificaties van goed en kwaad). Kloos is 'de man-uit-één-stuk', Van Eeden 'de man, die bij de eerste aanraking in duizend stukken valt'. 'Van Eeden is de man, die, na een korten bestaansbloei, *altijd ongelukkig is geweest.* En het is mijn stellige overtuiging, dat deze persoon niet zoozeer de vaak door hem gewekte boosheid en afkeer verdient, maar veeleer *ons aller medelijden.* [...] Zijn innerlijke onrust, het wilde woelen in zijn ziel dreef hem tot dikwijls ontoelaatbare daden, tot vreemde handelwijzen, tot draaien en kronkelen.' Moet Van Eedens overgang naar het katholicisme niet beschouwd worden 'als de laatste wanhoopsdaad van een man, die *bang* is voor het leven, *bang* voor den dood, *bang* voor het oordeel der menschen, *bang* voor zijn innerlijk zelf? Beklaag dezen man.' 'Bewonderd en liefgehad te worden was hem een eerste levensbehoefte'; ijdelheid was zijn primaire eigenschap.

Kloos daarentegen werd door zijn mede-Tachtigers geprezen om zijn 'onwrikbare karaktervastheid'. 'Kloos was het middelpunt, de kern van den kring, de centrale figuur, een positie welke Van Eeden krachtens zijn karakter hartstochtelijk ambieerde, maar - ook krachtens zijn karakter - nimmer innemen kon.' Van Eedens jaloersheid brak met 'een sadistische woestheid' los, 'toen een seniele verzwakking Van Eeden zijn speurende, tastende, listige voorzichtigheid vergeten deed, en het zoo lang met kunstige zorg voorgehouden masker van lievigen, zoetelijken schijn van hem afviel, en hij ondanks hemzelf zich toonde in zijn ware gedaante: vol afgunst, opgekropten wrok en giftige, gierende jaloezie'.

Van Eeden heeft geen vrienden meer, op Henri Borel na die hem verdedigt door te vertellen 'hoe Van Eeden op het oogenblik moeilijk meer schrijft en dus weerloos is'. Wie zoiets rondvertelt, is een dubieuze vriend. 'Willem Kloos daarentegen heeft zich zijn geheele leven mogen verheugen in de warme en trouwe vriendschap van velen.' 'Kloos heeft mij eens een merkwaardige collectie brieven getoond', adhesiebetuigingen na Van Eedens 'kinderachtigheden' bij de Kloos-huldiging van 1919. Kloos viel ten deel waarnaar Van Eeden zijn hele leven met alle middelen had gestreefd: 'vereering, hulde, liefde van het publiek, een ridderorde. Dit alles zweepte Van Eedens jaloezie op tot een aan waanzin grenzenden haat.'

Er is geen 'waarachtige vastheid' in Van Eeden. 'Als een kleefpleister plakte hij zich nu eens vast aan hypnose en spiritisme, dan weer aan Oostersche poëzie of padvinderij, aan significa, vegetarisme of vereenvoudigde spelling'; 'als een tornado vlaagde hij door alle lagen van de maatschappij [...] en hij vergat dat een tornado



1

WILLEM KLOOS EN FRENKELS VADERS

Een poging tot karakteristiek en verklaring

door

Mr. H. M. J. BAKKER

(vervolg van blz.)

III

Verschillende redenen heb ik reeds genoemd ter verklaring van van Eeden's eenzaamheid in het leven. Hier is er nog één: Van Eeden heeft zich altijd vervolgd door vijanden gewaand, en hij heeft nooit begrepen, dat hij self zijn grootste vijand was ! Van Eeden is geen spotter HAVUF: toen hij jong was, hinderde zijn gebrek aan zelfvoldoenheid hem en anderen niet zozeer. Zijn ijdelheid, zijn eerzucht, werden door zijn onmiddellijk succes volkomen bevredigd; dat het een nagel goedkoop en gemakkelijk succes was, er te danken aan de prettige gruppigheid zijner blijspelen,en aan een zekere overeenkomst van De kleine Johannes met het, in die dagen, zeer geliefde boekje " ENGELBERTS" van Karle Petersen en andere Duitsche sprookjes als bv. van von Eichendorf,etc. begreep van Eeden natuurlijk niet, en dat is hem ook niet succesr kwalijk te nemen!

Toen latere boeken van hem (Eline, Johannes Vlatar) bij sommigen zijner collega's, die de noodzakelijkheid ervan voelden, een ontmoglijken weerstn wekten, onderzocht van Eeden een teleurstelling, zóó overweldigend, dat deze zijn geheele houding naar buiten wijzigde. Allerlei in hem ruischerende driften, kolkten omhoog; hij voelde zich gehoond, beledigd, "bevuilden vertrapt", en verzuimde, de hand weer in eigen boezem te steken, waardoor hij misschien te weten had kunnen komen, of de critiek, op zijn werk uitgeoefend, ook some rechtvaardig was geweest?

Kwaad,- wie hem afkeurde, had in van Eeden's oogen per sé ongelijk, en de waardering voor vele zijner andere boeken: (de Broeders, de inderdaad zeer mooie Enkele Verzen, van de Koele Meren des Doods, het lied van schijn en Wezen, etc.) heeft hem nooit kunnen troosten over zijn bittere ontgoocheling van dien voor hem zoo verschrikkelijken tijd.

Langzamerhand, en al meer en meer, is van Eeden de, hen lang en lijdelijk behoed hebbende,eigenschap: voorzichtigheid, kwijt gegaan. Al minder en minder acht hij, wat hij, ter wille van zichzelf ,te zeggen en te schijnen had. In zijn eigen nadeel vergaloppeerde hij zich hoe langer hoe erger, en zich tot slotte hopeloor te compromitteeren, door een al te onomwonden uitlaten zijner meest inherente qualiteiten: ijdelheid en jalousie.

De achteruitgang zijner geestelijke beheerschtheid is van phase tot phase te te gaan.

In 1908 kwam zonder eenige aanleiding, de heftige aanval op allerlei vroegere vrienden en made-letterkundigen, waarbij vrijwel niemand gespaard werd, bij welke zijn minachting voor de lage tendentiositeit op weinig hoffelijke wijze en geestigheden verbaasde over " het drukke tapperlijn van de Hollandsche Revue " en een"groene knaap" - Otto Eman, redacteur van De Groene Amsterdammer. Wie kaatst moet zu eenmaal den bal verwachten,- en van Eeden werd dan ook duchtig te rade gedaan,- volgens het algemeene oordeel dier dagen, het waardigst door Willem Kloos.

Daarna schreef van Eeden opnieuw een stuk , dat hij met de akelig-huichelachtige woorden begon:

" Dit is goed. Deze botsing moest komen. Het doet wel even pijn, maar ik ben toch hartelijk verheugd "

Van Eeden heeft nooit begrepen, dat hij geen nachter oordeel zekte dwer zijn poseeren voor martelaar. Integendeel, dat hij het juist daarmee bij vele hen nog genaen menschen verbeven heeft: voor wien deze klanmige schijn klte waarzinnekkend werd.

Eerste pagina van het typoscript van Bakkers “poging tot karakteristiek en verklaring”, tweede deel (coll. handschriftenafdeling Koninklijke Bibliotheek).

heel iets anders is dan een verfrisschende wind'. Kloos wijdde zich aan één ding: de literatuur.

Bakkers artikel eindigt met de aankondiging: '*(Slot volgt)*'. In dit laatste deel, dat dus niet meer geplaatst werd, geeft Bakker als verklaring voor Van Eedens mislukking in het leven: '*dat hij zelf zijn ergste vijand was*'. Steeds meer heeft Van Eeden zijn voorzichtigheid laten varen, waardoor zijn karakteristieke ijdelheid en jaloezie hem zich deden vergalopperen. Van Eeden verdedigde zich zonder te zijn aangevallen: 'zichzelf altijd miskend en tekort gedaan te voelen, in onmatig zelfbesef zich hoog boven allen te stellen, en anderen kwalijk te nemen dat zij dit niet eveneens doen, bitter en aanhoudend te klagen en anderen te beschuldigen, zichzelf nooit een oogenblik rust te gunnen in den strijd tegen vermeende vijanden - dat is in 's levens aanvang een beetje belachelijk, maar wordt in rijperen ouderdom van een navrante tragiek'. Zo schreef Van Eeden in het 'Voorwoord bij den vijfden bundel' *Studies* (1908), dat *Johannes Viator* beschimpt werd 'als huichelarij, pose en ijdelheid. Van dat tijdstip dateert de infame campagne tegen mij, door Kloos aangesticht, die tot heden zijn nawerking uitoefent.' Bakkers commentaar: 'Van Eeden heeft nooit begrepen, dat hij geen zachter oordeel wekte door zijn poseeren voor martelaar. Integendeel, dat hij het juist daarmee bij vele hem nog genegen menschen verkorven heeft, voor wien deze klammige schijn al te weerzinwekkend werd.'

Zich verdedigen tegen een aanval is ieders goed recht, ook al kan de buitenwacht dat soms niet verdragen. 'Wij hebben daarvan nog onlangs een treffend voorbeeld gezien. Een jonge man, aankomend letterkundige naar ik meen, scheen het onmogelijk te kunnen zetten [...] dat waar het noodig was, Jeanne Kloos bij voorkomende gelegenheden het opneemt voor haar echtgenoot. [...] Zij wordt door hem gedoodverfd als hebbend geen tact, geen fijngevoeligheid, geen begrip, geen stijl, geen houding, en het heet zelfs bij hem, dat "de geest van Tachtig" haar nooit bewust is geworden. [...] Toen ik toevallig kennis kreeg van deze ongehoorde grofheid tegen een algemeen wegens haar levenshouding gerespecteerde vrouw, heb ik Mevrouw Kloos voorgesteld haar zaak in handen te nemen, voor haar een aanklacht bij de rechtbank wegens belediging in te dienen en als haar verdediger op te treden. Mevrouw Kloos, in haar al te groote bescheidenheid, in haar werkelijken angst om op den voorgrond geschoven te worden - zij heeft immers nooit iets anders geambieerd dan te mogen leven in de schaduw van haar grooten man - heeft mij zoo dringend verzocht dit na te laten, dat ik hoewel hoogst ongaarne heb moeten berusten.'

Bakker maakt zich vrolijk over Van Eedens geloof in demonen, die gevoelig zijn voor scheldwoorden als 'wandelstok' en 'zakdoek'. Uit *Het roode lampje* (1921) haalt Bakker nog meer aan dat Van Eeden beter had kunnen verzwijgen, zoals de klacht: 'Niet enkel het lijf is verzwakt. Het willekeurig bepalen van den aandacht, en daarmee het willekeurig onthouden en herinneren, wordt steeds moeilijker.' Van Eeden laat zijn dekking zakken en dat zal hij weten. 'Begrijpt ge niet dat ge met dergelijke

Henri Borel.

bekentenissen Uzelven enorme schade toebrengt, Uw vijanden macht over U geeft en Uw "vriend" Borel recht van spreken?' En Bakker komt nog eens terug op Van Eedens campagne tegen Kloos bij diens 60-jarig jubileum (1919), 'toen geheel Nederland, zoowel pers als publiek, partij koos tegen den razenden dolzinnige, [die] zich zoo allerbelachelijkst aanstelde in het onverbloemd tentoonstellen zijner hem geheel doorvretende jaloerschheid'. Hij zou er een hartig woordje over kunnen zeggen, ware het niet dat Van Eeden vergeving heeft gevraagd aan Kloos over zijn gedichten in *De Amsterdammer* van 21 en 28 juni 1919. In de bundel *Jeugd-verzen* (1926) heeft Van Eeden 'Zes verminkte sonnetten aan een verlooren vriend' opgenomen, sonnetten van twaalf regels. Hij herdrukte vijf gedichten uit *De Amsterdammer,* ontdaan van de laatste regels waarin hij Kloos met name hekelde, en hij voegde er een zesde aan toe: 'Laat mij nog eenmaal U met zachtheid noemen / mijn vrind van jaren her, eens zoo nabij.' Bij de versregel 'Vergeef wat U mijn woorden lijden deeden' tekent Bakker aan: 'laten wij aannemen dat zijn deemoed oprecht is...'

'De overeenkomst tusschen Kloos en Van Eeden bestaat hierin, dat zij beiden het leven begonnen zijn met verwachting en hoop. Maar het markante onderscheid tusschen de twee is hierin te vinden, dat waar Van Eeden - zoals een kind met blokkentorens doet - zijn eigen werken voortdurend weer omver wierp, Kloos rustig en gestadig is blijven voortbouwen aan zijn levensmonument.' En dat be-

Hein Boeken in 1927, portret door Jan Toorop.

taalt zich uit: ‘bij de grootsche viering ter gelegenheid van Kloos' zeventigsten verjaardag [1929] bleek ten duidelijksten, dat het “tusschengeslacht” na '80 alweer is opgevolgd door een allerjongste generatie, en dat deze allerjongsten - schoolkinderen nog bijna - zich intuïtief wederom groepeeren om den eminenten meester Willem Kloos, als hun natuurlijk middelpunt’.

Het slot van Bakkers bijdrage is dus nooit in druk verschenen. In het december-nummer van *De Nieuwe Gids* van 1929 plaatste Willem Kloos een ‘Bericht’ (p. 621), ‘in overleg met de andere redacteuren’, dat het slot ‘niet in De Nieuwe Gids zal verschijnen. Het speet ons te moeten vernemen, dat v. E.'s gezondheidstoestand, van welken wij niets wisten, zeer ongunstig is. En het lijkt ons dus wenschelijker de verdere publicatie van bovengenoemd artikel na te laten.’

Het *Algemeen Handelsblad* van 13 november 1929 noemde (het eerste deel van) Bakkers artikel ‘Een minderwaardig schotschrift’. ‘De in onze letterkunde onbekende auteur [...] heeft zich niet bepaald tot een analyse van de letterkundige geschriften der hier genoemde auteurs, hij vult zijn artikel met uitvallen die niet het werk maar de persoon van Van Eeden raken en die geen ander doel kunnen hebben dan zijn karakter aan te tasten.’ ‘De smaad valt vanzelf op den schrijver van deze ergerlijke bladzijden terug. Maar de heeren die de redactie van De Nieuwe Gids vormen, zullen hun deel aan dezen smaad te dragen hebben zoolang zij er niet door een daad blijk van hebben gegeven dat zij, evenals de lezers van het maandschrift,

van de plaatsing dezer bijdrage dupe zijn geworden. Wat ons betreft, wij zullen tot dit geschied is, van den inhoud dezer periodiek geen melding meer maken. Een tijdschrift waarin dergelijke schotschriften opgenomen worden, verdient geen aandacht.' De ingezonden brief die Kloos in het *Handelsblad* van 15 november 1929 plaatste, is gelijk aan het 'Bericht' in *De Nieuwe Gids* van december 1929: het slot van het artikel zal niet worden geplaatst, als daad van menslievendheid jegens de zieke Van Eeden. Dat Kloos niet op de hoogte zou zijn van Van Eedens gezondheidstoestand, wekt verbazing. Hij had toch bij Bakker kunnen lezen over diens moeilijke schrijven (bron: Borel) en 'seniele verzwakking'. Van Eeden spreekt zelf over zijn lichamelijke en geestelijke aftakeling in *Het roode lampje.*

Kloos nam geen afstand van het gepubliceerde artikel. Dat deden wel zijn mederedacteuren H.J. Boeken, Lodewijk van Deyssel, Frans Erens en Jac. van Looy, die overigens alleen in naam redacteur waren. Aan het antwoord van Kloos voegde de redactie van het *Handelsblad* toe: 'Wij zijn door Willem Kloos' mede-redacteuren gemachtigd te verklaren, dat zij - ook afgezien van Van Eedens gezondheidstoestand - de plaatsing van het geïncrimineerde stuk betreuren.' Hun redacteurschap bestond al jarenlang enkel uit de vermelding van de naam op elke aflevering; andermans kopij kregen ze niet vooraf te lezen. Direct na verschijnen van het november-nummer was Hein Boeken steun van zijn mederedacteuren gaan vragen om Kloos van plaatsing van het vervolg af te houden. Waarschijnlijk heeft hij Kloos weten over te halen tot de ingezonden brief. Boeken wilde rechtstreeks contact opnemen met Bakker, maar kreeg van Kloos te horen dat deze 'sukkelend in 't buitenland' was.

Wie was mr. R.H.J. Bakker? Het *Handelsblad* noemde hem 'de in onze letterkunde onbekende auteur'. *De Litteraire Gids* van 29 november 1929 signaleerde de opmerkelijke 'overeenkomst naar den geest met de bijdrage van Jeanne Kloos in het jubileumnummer [van *De Nieuwe Gids*, mei 1929], vooral waar het 't in de hoogte steken van Willem Kloos betreft'. Een stap verder ging G.H. 's-Gravesande in *De geschiedenis van De Nieuwe Gids* (1955): 'Met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid was Jeanne Kloos de schrijfster ervan' (dl. 1, p. 517). In *De Nieuwe Taalgids* van 1957 voerde Harry G.M. Prick enkele argumenten aan voor 'het vermoeden dat Jeanne Kloos en Mr. Bakker één en dezelfde persoon zullen zijn geweest'. Uit het *Nieuwe Gids*-archief waren alle documenten over de zaak-Bakker verdwenen. Jeanne Kloos' favoriete citaten en vaste uitdrukkingen kwamen in Bakkers artikel allemaal terug, evenals stilistische eigenaardigheden als veelvuldig cursiveren en het tussen haakjes plaatsen van lange tussenzinnen. In een lezing voor het Frederik van Eeden-genootschap uit 1971 had Prick zijn vermoeden tot zekerheid opgewaardeerd: 'In *De Nieuwe Taalgids* jrg. 1957 heb ik aangetoond dat deze nergens elders voorkomende scribent mag worden vereenzelvigd met Jeanne Kloos' ('Ik scheen hem geenszins 't Ware. Willem Kloos geobsedeerd door Frederik van Eeden.' In: *Onzeekerheid is leeven*, 1983 p. 121-140, het citaat op p. 127). Dat zou kunnen verklaren waarom de kopij

Willem Kloos en Jeanne Kloos-Reyneke van Stuwe (uit *De Nieuwe Gids* van oktober 1925, op de pagina's voorafgaand aan Bakkers interview met Kloos).

voor het slotdeel niet is geretourneerd: het bleef ter bestemder plekke. Aan de andere kant zegt dit toch niet alles; een gedicht als ‘Quéridootje, klein druk joodje’ van oud-redacteur Johan de Meester is ook niet teruggezonden, slordigheid dus. Overigens is de kopij van Bakker getypt en die van Jeanne Kloos handgeschreven; op foto's van het schrijfbureau van Jeanne Kloos is geen schrijfmachine te ontdekken.

Dat deze scribent nergens elders voorkomt, zoals Prick schrijft, is juist en onjuist. Hij komt nergens elders dan in *De Nieuwe Gids* voor, maar niet alleen in 1929, ook in 1925. In dat jaar bestond *De Nieuwe Gids* veertig jaar, en R.H.J. Bakker zette op ampele wijze het blad en zijn redacteur Kloos in het zonnetje. ‘Veertig jaren beschavingsarbeid’ heette zijn artikel (oktober 1925, p. 383-401), dat gevolgd werd door een ‘interview met Willem Kloos’ (p. 401-421). Bakker schreef ‘Een vreemd gevoel van ontzag beving mij, toen ik aan zijn bescheiden huizing de schel deed overgaan.’ Hij maakt kennis met Kloos (‘een compleet, waarachtig mensch’) en met diens vrouw, Jeanne Reyneke van Stuwe: ‘zoodra ik den lichtenden glans in hare oogen zag toen zij naar hem keek, *voelde* ik, hoezeer zij door haar eigen bestaan heen, leefde in het bestaan van haar man’. Het is mevrouw Kloos die voornamelijk aan het woord is. Omdat zij de redactionele administratie van *De Nieuwe Gids* verzorgt, ‘weet [ze] dus precies wat er omgaat’. De pers krijgt een veeg uit de pan, omdat zij vaak negatief schrijft over het tijdschrift, een oordeel opgeschreven door onoordeelkundige blagen. Kloos: ‘Ofschoon ik u vandaag pas voor het eerst van

aangezicht tot aangezicht mag zien, zult u toch een *vriendje* worden genoemd, die het per sé eens is met mij.' Na twintig bladzijden geëxalteerde verering komt het einde van het interview voor lezer en interviewer als een verlossing: 'ontroerder nog dan ik gekomen was, verliet ik het sympathieke huis'.

Van de domme en kwaadwillende kritiek op Kloos geeft Bakker een voorbeeld. Kloos' opinie dat de uitdrukking 'een goed mens' uit onze taal zou moeten verdwijnen, wordt tegen hem aangevoerd. Maar eenzelfde gedachtegang is te vinden in *Aurora Leigh* van Elisabeth Barrett Browning. Bakker herhaalde hier wat mevrouw Kloos in *De Nieuwe Gids* van december 1924 over dit onderwerp gezegd had (p. 794), inclusief de verwijzing naar het Engelse gedicht. Dat zou een argument kunnen zijn om mr. Bakker met mw. Kloos te identificeren. Maar ook K.H. de Raaf sneed in 1934 dezelfde problematiek aan (*Willem Kloos. De mensch, de dichter, de kriticus*, p. 65-67). Blijkbaar was het een *topos* in de Kloos-kunde van dat moment. Het is ook moeilijk aan te nemen dat Kloos zou hebben ingestemd met een gefingeerd interview in wat vol trots heette 'Historische aflevering ter herdenking van het 40-jarig jubileum'. Jeanne Kloos had niet het patent op adoratie voor Willem Kloos; daarvan getuigen de jaargangen van *De Nieuwe Gids* in deze tijd tot vervelens toe. De verering voor Kloos strekte zich ook uit tot de echtgenote, die haar leven in dienst stelde van haar man. Het verbaast dan niet dat in een interview met Willem Kloos zij voornamelijk aan het woord is. In dezelfde lijn ligt zo'n uitvoerige passage over de in haar eer aangetaste Jeanne Kloos in een artikel dat over Kloos en Van Eeden heet te gaan.

In *De Litteraire Gids* van 30 augustus 1929 sprak Gerben Colmjon het vermoeden uit dat mevrouw Kloos interviews ensceneerde. Dit werd door Willem Kloos in het nummer van oktober 1929 tegengesproken: mr. R.H.J. Bakker was uit eigen beweging naar Kloos toegekomen. Colmjon was daarmee de eerste die openlijk aan het bestaan van Bakker twijfelde. Hij was 'de jonge man, aankomend letterkundige' die het volgens Bakker niet scheen te kunnen zetten dat Jeanne Kloos het opnam voor haar echtgenoot. Colmjon publiceerde zijn artikel naar aanleiding van Jeannes bijdrage aan het speciale nummer van *De Nieuwe Gids* van mei 1929 ter gelegenheid van Kloos' zeventigste verjaardag, dat niet door hem geredigeerd was maar door Jeanne en Hélène Swarth. In het kopijboek (KB, 69 E 36/2) noteerde mw. Kloos voor het 'Kroonjaar Willem Kloos-nummer' onder andere: 'Artikel Mr. Bakker over Ormuzd en Ahriman' en verder: 'Waarover te beschikken is [...:] Artikel Mr. Bakker, Artikel Achter de schermen (ik).' Het artikel van Bakker ging over het Goede en het Kwade, over Kloos en Van Eeden dus; blijkbaar is het doorgeschoven naar november 1929.

Jeanne Kloos droeg in mei 1929 het artikel 'Achter de schermen' bij, waarin ze liet zien hoeveel werk redacteur Kloos verzette en hoe *De Nieuwe Gids* 'met onfeilbare intuïtie, *alle* werkelijke talenten na [18]80 heeft ontdekt, en in zijn kolommen bij het publiek ingeleid. Maar wat niet bekend is, omdat de redactie de kieschheid had het steeds te verzwijgen, maar wat ik, Jeanne Kloos, thans openbaar maak, omdat op

zijn zeventigste jaar Willem Kloos nu eindelijk wel eens bevrijd mag worden van den haat en den wrok der teleurgestelden - is, dat men onder zijn levenslange vijanden personen vinden zal, die tevergeefs hebben getracht zich bij De Nieuwe Gids in te dringen' (p. 599-600). En zij noemt de namen van Querido, Carel Scharten, Henri Borel, Andries de Rosa, Hendrik de Vries en vele anderen. Maar in het *Nieuwe Gids*-archief heeft ze ook fanmail gevonden, waarvan ze een paar staaltjes geeft: Marsman schreef: 'Uw oordeel is mij van veel waarde', Colmjon: 'Kloos heeft nog altijd geen zand in zijn oogen' (p. 601).

Deze indiscreties noopten redacteur Hein Boeken tot een ingezonden brief in het *Algemeen Handelsblad* van 11 mei 1929, waarin hij zijn 'leedwezen' betuigde over het artikel, toe te schrijven aan 'de zenuwachtigheid van de echtgenoote' bij dit Kloos-jubileum. Colmjon zag het als het zoveelste bewijs 'dat het Jeanne Kloos is die het dalen van het aanzien van de Nieuwe Gids ten zeerste op haar geweten heeft' (*De Litteraire Gids*, 30 augustus 1929). Haar enige toeleg is om 'stemmen te doen klinken waarvan ze weet dat "haar Willem" die graag hoort, die "haar man" kunnen bemoedigen, waardoor "haar echtgenoot" in een goed humeur komt, wat haar eega-hart goed doet. Om dit te bereiken worden interviews geënsceneerd, huldigingen uitgelokt, portretten verspreid, artikelen besteld.' Jeanne Kloos verweerde zich in een ingezonden stuk voor *De Litteraire Gids*; ze dreigde zelfs met zelfmoord (Colmjon, *De beweging van Tachtig*, 1963, p. 23). Het stuk werd niet geplaatst, maar ook niet teruggezonden. 'Ik ging een advocaat raadplegen, wat ik in deze zaak zou kunnen doen; of ik Colmjon aanklagen kon. De hr. Mr. R. Bakker antwoordde mij, dat ik geheel in mijn recht was' (Jeanne Kloos-Reyneke van Stuwe, *De waarheid* [1950], p. 138).

Tot een rechtszaak is het niet gekomen. Was dat wel het geval geweest, dan zou mr. R. Bakker als advocaat tevoorschijn zijn gekomen. Nu is hij als een monster van Loch Ness tweemaal in *De Nieuwe Gids* opgedoken, in zulke verdachte omstandigheden dat er reden leek om aan zijn bestaan te twijfelen. Met zijn geaborteerde derde publicatie en de levenstekens elders lijkt hij toch een monster van vlees en bloed te zijn geweest.

Laagwater

Marco Entrop
Dada in de Vondelstraat

Op de grote tentoonstelling over Dada, na Parijs in 2006 nog te bezichtigen in de National Gallery of Art in Washington (19 februari - 14 mei) en The Museum of Modern Art in New York (16 juni - 11 september), zijn de Nederlandse kunstenaars ruim vertegenwoordigd. Ze zijn samengebracht in een eigen compartiment, grenzend aan dat van Kurt Schwitters. Kriskras door elkaar staan op het tentoonstellingsaffiche hun namen: I.K. Bonset (Theo van Doesburg), Paul Citroen, de in Nederland levende Hongaarse kunstenaar Vilmos Huszar, Thijs Rinsema, Otto en Adya van Rees. De Groningse drukker H.N. Werkman ontbreekt op het affiche, maar van hem is op de expositie wel een druksel te zien.

Sinds in 1974 het gelijknamige boek van K. Schippers verscheen, is er over Holland Dada volop en soms tot in detail gepubliceerd. Toch valt er op deze overzichtstentoonstelling zowaar nog iets te ontdekken. Pal tegenover de ingang van het Nederlandse kabinet liggen, achter glas, drie knipselboeken van Francis Picabia. Het eerste is opengeslagen bij een brief annex collage, afkomstig van de ‘Commissie voor dadaïstische Kultur in Holland’, per adres Vondelstraat 21 te Amsterdam. Van de brief is alleen de achterzijde te lezen, maar in de voorbeeldige tentoonstellingscatalogus is gelukkig ook de voorkant afgebeeld. Die levert onder meer zicht op de datum: 12 mei 1920. De ‘Commissie’, staat er in het Frans, biedt monsieur Picabia, ter publicatie in zijn tijdschrift, het portret aan van de zeer beroemde Hollandse filmartiest en amateurbokser, tevens grootadmiraal van ‘la Kultur dada aux Pays-bas’: Paul Citroen.

De heer Citroen, gaat de brief verder, legt deze week de laatste hand aan zijn schilderijenreeks DADAMÉRIQUE, bestaande uit tweeëndertig delen met titels als ‘Dada’, ‘The American girl’, ‘Johnson training again’, ‘America - the longing of Europe’ en ‘Les Dadaistes entrant le café Américain à Amsterdam’. De schilderijen zijn al in heel Nederland te zien geweest en zullen binnenkort Parijs aandoen.

Volgens de auteurs van de monografie *Paul Citroen: kunstenaar, docent, verzamelaar* (Zwolle 1994) is de brief gericht aan Marcel Duchamp. Dat blijkt dus een vergissing. Duchamp beschikte ook niet over een eigen orgaan. Picabia gaf al sinds 1917 het dadaïstische tijdschrift 391 uit. Toen Citroen hem benaderde, was zojuist nummer 12 verschenen, waarvoor Duchamp het omslag

De collagebrief van Paul Citroen aan Francis Picabia van 12 mei 1920. Tussen de gebouwen staat het portret van Citroen.

leverde: de beroemd geworden afbeelding van Mona Lisa met snor en sikje. Picabia zou overigens niet op Citroens aanbod ingaan en zijn portret noch enig ander werk van hem in *391* publiceren.

De foto van Citroen uit de collage voor Picabia is ook te vinden in de door Richard Huelsenbeck samengestelde en ingeleide *Dada Almanach* (eveneens te zien op de expositie), die in oktober 1920 werd uitgegeven bij Erich Reiss Verlag in Berlijn. Citroen publiceerde in deze internationale bloemlezing het artikel ‘Eine Stimme aus Holland’, de bijdrage van de ‘Dada-Centrale in Hol-

land'. Volgens het fotobijschrift werd deze geleid door Paul Citroen en Jan Bloomfield, achter welke naam Erwin Blumenfeld zich schuilhield.

Paul Citroen (1896-1983) en Erwin Blumenfeld (1897-1969), die later furore zou maken als mode- en glamourfotograaf, waren al vanaf hun jeugd in Berlijn met elkaar bevriend. In de jaren rond 1920 was Citroen - zoon van een Nederlandse vader en een Duitse moeder - *commis voyageur* in Holland voor de *Sturm*-galerie van Herwarth Walden, die werk van kunstenaars als Kandinsky, Klee, Gleizes en Jacoba van Heemskerk 'in stock' had. Als kunsthandelaar en door zijn contacten met de Berlijnse avantgarde was Citroen goed geïnformeerd over de kunst van zijn tijd. Langs die weg zullen hem ongetwijfeld afleveringen van Picabia's tijdschrift hebben bereikt.

Citroen handelde vanuit Amsterdam, waar hij tussen 1917 en 1921 soms maanden achtereen verbleef. In Amsterdam, zo wijst het bevolkingsregister uit, heeft Citroen toen op verschillende adressen gewoond. Maar meestal vond hij onderdak bij familie. Op Vondelstraat 21 woonde zijn tante Mathilde Citroen-Weijermann, de vrouw van zijn in 1915 overleden oom Alex, de vijf jaar oudere broer van zijn vader. Alexander Roelof Citroen had een firma in behangers- en meubelmakersfournituren, met zaken in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag, welke onderneming na zijn dood door de weduwe werd voortgezet. Samen kregen zij zes kinderen, van wie de oudste, Lena Citroen, op 26 januari 1921 met Blumenfeld zou trouwen.

Na de Eerste Wereldoorlog was Blumenfeld, in het voetspoor van zijn vriend, naar Amsterdam gekomen om er zich als confectionair te vestigen (en de dochter des huizes te huwen). Zo kon het dus gebeuren dat een riante koopmanswoning aan de deftige Amsterdamse Vondelstraat in 1920 korte tijd de zetel was van de Centrale commissie voor Kultur-Dada in Holland. Te midden van behangselpapier, plaksel, kwasten en borstels - hoe dada kan dada zijn?

Willem Ellenbroek
Afscheid van Reinold Kuipers

'Soms word je dol van de eigentijdse boeken die door je handen gaan of, vaker nog, in etalages liggen, vooral vanwege de buitenkanten. Je denkt dan: waarom wordt eigenlijk van het binnenwerk tot en met het omslag niet zonder fratsen zwart op tot crèmig gebroken wit gedrukt maar dan wel met de volle rijkdom van het typografische kunnen, dat toch waarlijk toereikend en na wat aandacht beschikbaar is? Is het nodig, ieder boek krampachtig zijn identiteit van opzichtige visualiteit te geven? Komt het onderscheid tussen allerlei werken niet voldoende uit in de auteursnaam en de titel en, zo nodig, een toelichtend tekstje? Je mijmert dan over Jakob Hegner, Lambert Schneider, Kösel en Castrum Perigrini, wier stands op de Frankfurter Buchmesse ondanks de veelheid van publikaties die ook zij tentoonstelden een verademing te midden van de mondiale kakografie waren; hun beoogde eenvoud was allerminst anemisch.'

Een hartekreet van Reinold Kuipers, opgetekend in zijn rubriek ‘Gerezen wit’ in het blad *Het Oog in 't Zeil*, april 1987, de voorloper van *De Parelduiker.* Later zouden zijn stukken gebundeld worden in *Gerezen wit*, Querido, 1990. Die uitgesproken ergernis had niets te maken met een ouderwetse korzeligheid, maar met een diepe liefde voor de edele typografie. Het was hem ten voeten uit.

Op 26 augustus 2005 was Reinold Kuipers 91 jaar geworden. Op 12 september overleed hij, 19 september vond de crematie plaats in De Nieuwe Ooster in Amsterdam. Hij was in zijn lange werkzame leven uitgever (eerst van De Arbeiderspers en later, samen met zijn vrouw Tine van Buul, van Querido) geweest, dichter en kenner van de verfijnde typografie, een bezonnen en erudiet man.

In de overlijdensadvertentie van de familie in de kranten ontbraken al deze kwalificaties. Hierin werd hij maar in één functie herdacht, maar dat was dan ook niet de minste: *Correspondent International de la Fondation Erik Satie.*

Onder de aankondiging van de familie stond de advertentie van zijn oude uitgeverij Querido en die begon met een citaat uit *Gerezen wit*: ‘Van de drukletters die mooi en bruikbaar zijn blijken als je er een leven lang dagelijks mee bezig bent enkele je zo in hun ban te krijgen dat de emotie die zij wekken alleen vergelijkbaar is met die welke de dierbaarste muziek teweegbrengt.’

Kees Fens haalde toen in *de Volkskrant* een dichtregel aan van een jeugdliefde van Kuipers, de Groninger dichter J.C. Noordstar: ‘Zo ging hij heen en sloot de ogen / met ene twinkeling tevreden dicht.’

Samen vormden die citaten toen, in hun karakteristieken, hoe kort en terloops ook, een typerend portret van de uitgever.

In december is een boekje rondgestuurd, waarin alle teksten die bij de crematie werden uitgesproken zijn opgenomen, als ‘een kleine hulde aan de mens die Reinold was’. Het boekje is niet in de handel, het kent ook geen uitgever. Het is heel zorgvuldig vormgegeven, gedrukt en ingenaaid. De uitgesproken herinneringen werkten die eerdere typeringen verder uit, tot een prachtig en intiem portret. Het is mooi dat ze, nu gedrukt, bewaard zijn voor later.

K. Schippers deed verslag van zijn bezoeken met Kuipers aan J.C. Noordstar, die een beeld geven van Noordstar en Kuipers en van diens liefde voor zijn geboortestad Groningen. Bernlef vertelde van een plechtigheid rond een publicatie over Erik Satie in Arceuil. ‘Reinold en Satie waren innig met elkaar verbonden. Satie's muziek en geschriften trokken Reinold door hun luchtige en licht melancholieke toonzetting. Hij nam het initiatief om de teksten van Satie in het Nederlands te laten vertalen, een uitgave die onder de titel Erik Satie *Teksten* in 1976 bij Querido verscheen, een jaar voor de door Ornella Volta bezorgde Franse uitgave.’

Tom van Deel las het gedicht ‘Iep aan een kade’: ‘De boom laat ons het uitzicht na op zijn afwezigheid, lucht waarin alles, ook het grootste, ooit verdwijnt.’ Willem van Toorn herinnerde zich hoe hij van De Arbeiderspers wilde overstappen naar Querido. Hij trof daar Tine van Buul, die hem erop wees dat hij een contract had met de AP. Toen hij met hangende pootjes bij Kuipers terugkwam, vroeg die naar zijn ervaringen bij Querido. Hij was stomverbaasd dat Kuipers daarvan wist. ‘Mevrouw Van Buul en

Reinold Kuipers, 1971.

ik,' was het antwoord, 'zijn al jarenlang een paar.' Van Toorn: 'Over dat zinnetje, dat je in vier seconden kunt uitspreken, kan ik wel vier uur nadenken. Het bevat alles wat meneer Kuipers toen en Reinold later betekende: de minzame les, de ironie, de hoffelijkheid, de licht weerbarstige Groningse tederheid ook.'

Lidewijde Paris kleurde hem in haar herinneringen als uitgever. Ary Langbroek herdacht Kuipers' liefde voor letters en typografie. 'Reinold vertelde ooit dat hij zich jarenlang de opdracht had gegeven om in een restaurant of koffiehuis niets te bestellen als hij niet alle op de menukaart gebruikte lettertypen kon benoemen. Ik denk dat alleen in een zeldzaam geval hij zonder uitsmijter of koffie de gelegenheid heeft moeten verlaten.'

Zijn neef Poe Lodder herinnerde zich een sterk staaltje van Kuipers' scherpe typografische oog. Hij liet hem eens vol trots een collage van Kurt Schwitters zien die hij op zicht had om aan te kopen. 'Reinold kijkt en kijkt ernaar en tempert dan de vreugde: "Goh, er zit denk ik een luchtje aan. Volgens mij was de drukletter van het krantenknipsel dat in de collage is verwerkt, nog helemaal niet in zwang in 1926, het jaar dat onderaan staat vermeld."' Na verder onderzoek bleek hij gelijk te hebben. De letter werd pas veel later, in 1935, voor het eerst toegepast. Weg illusie, de gedroomde 'Schwitters' was een vervalsing.

Tine van Buul citeerde ten slotte enkele aantekeningen, die Kuipers in zijn agenda had opgetekend, geen dagboeknotities, zo maar wat losse gedachten. Het gesproken portret, dat was ontstaan uit de monden van vrienden en vertrouwden, werd zo nog aangevuld met fragmenten uit een levensfilosofie: 'Ook als ik een krant koop zoek ik de gaafste uit.' 'Ik ben voor een socialistische maatschappij, radicaal en democratisch, maar dan liefst bevolkt met liberale geesten.' 'Er is maar een manier om uit overtuiging iets te zijn: met de bereidheid om het eventueel uit overtuiging niet meer te zijn.'

*Ter herinnering aan Reinold Kuipers. * Groningen, 26 augustus 1914, † Amstelveen, 12 september 2005. Teksten, uitgesproken te Amsterdam, De Nieuwe Ooster, 19 september 2005.* Met een nawoord van Tine van Buul. Amsterdam 2005.

[2006/2]

Hein Aalders
Bij de dood van een dichter
Slauerhoff herdenkt Kloos

HEIN AALDERS (1957) is neerlandicus en vanaf dit nummer redacteur van *De Parelduiker.* Vorig jaar promoveerde hij aan de Universiteit van Amsterdam op een proefschrift over het dichterschap van Slauerhoff.

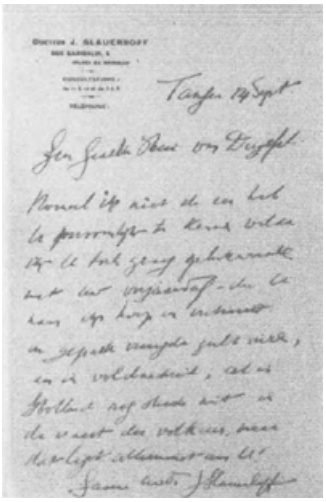
Eens moet Slauerhoff beweerd hebben dat men alle Tachtigers moest doodslaan.[1] Slauerhoff kon nogal fel en meedogenloos uitvallen, ook al gingen zijn moorddadige verwensingen gepaard met een tegenstrijdige nonchalante houding en een direct daaropvolgende onverschilligheid, die elke gemeendheid weer tenietdeed. In werkelijkheid koesterde hij een grote verering voor Herman Gorter, waarvan hij op verschillende plaatsen heeft getuigd.[2] Maar hoe zat het met de overige mannen van Tachtig?

Van Jacques Perk was hij geen bewonderaar. In 1922 gaf hij als antwoord op de vraag welke boeken hij zou meenemen naar een onbewoond eiland onder andere ‘een vervelend boek van Perk’, ‘om bij het lezen daarvan mij immer weer te verheugen vèr van deszelfs bakermat verwijderd te zijn’.[3] Hein Boeken maakte hij in een spotvers belachelijk (‘Antwoord aan Hein Boeken’). Albert Verwey vond hij te rationeel, te ‘bewust’ als dichter.[4] Voor Frederik van Eeden had hij wel een zekere bewondering, getuige een herinnering aan een lezing van de schrijver van *De kleine Johannes* die de scholier Slauerhoff in Leeuwarden bijwoonde. ‘Ik herinner mij [...] hoe sterk, donker, levend hij voor dat dwaze gordijn stond, een oorspronkelijke, beweeglijke voor de stijve overgeleverde vormen.’[5] Van Eedens sympathie voor het spiritisme, diens universele aanleg in het algemeen en z'n belangstelling voor de oosterse godsdiensten en cultuur in het bijzonder moeten hem aangesproken hebben, alsook een zekere kinderlijke ernst.

Wat hij dacht van Lodewijk van Deyssel is onduidelijk. Volgens Wim Hazeu zou hij de kale Tachtiger in 1928 tijdens een soiree in diens huis in Haarlem ontmoet hebben.[6] Maar ik zet hier een vraagteken bij, want hoe is het dan mogelijk dat Slauerhoff hem zes jaar later vanuit Tanger een verjaardagsfelicitatie stuurt met de aantekening dat zij elkaar nog nooit hadden ontmoet? Dit kaartje is ook het enige bewijs van contact dat Van Deysselbiograaf-voor-het-leven Harry Prick kan overleggen. In zijn grondige biografie die geen detail onvermeld laat, ontbreekt ieder ander teken van contact tussen de twee. Toch persisteert de anekdote dat zij el-

kaar eens (maar wanneer dan?) in levenden lijve gezien hebben, want het verhaal gaat dat het bij díe gelegenheid was dat Slauerhoff beweerd zou hebben dat men alle Tachtigers moest doodslaan, of met een variant daarop ‘dat de Tachtigers ter wille van een nieuwe literaire beweging, moesten worden afgezworen en doodgeschoten’.[7] Toen Van Deyssel daar kennis van nam moet hij droogjes gezegd hebben: ‘Hier, op deze stoel tegenover mij, zat de Heer Slauerhoff en het leek mij niet, dat hij mij wou vermoorden.’[8]

Over wat Slauerhoff van Willem Kloos vond valt niet zomaar in drie zinnen iets te zeggen. Ten aanzien van de leidsman van Tachtig hebben zijn gedachten een hele ontwikkeling doorgemaakt, waarvan het aardig is die eens te ontrafelen. Slauerhoff groeide min of meer met de criticus Kloos op, maar gaandeweg verloor hij de bewondering die hij voor de dichter en de criticus had en zijn laatste ‘eerbetoon’ is meer een kroniek van een aangekondigde dood van de dichter, die de jonge Slauerhoff nog met bijna twee jaar zou overleven.



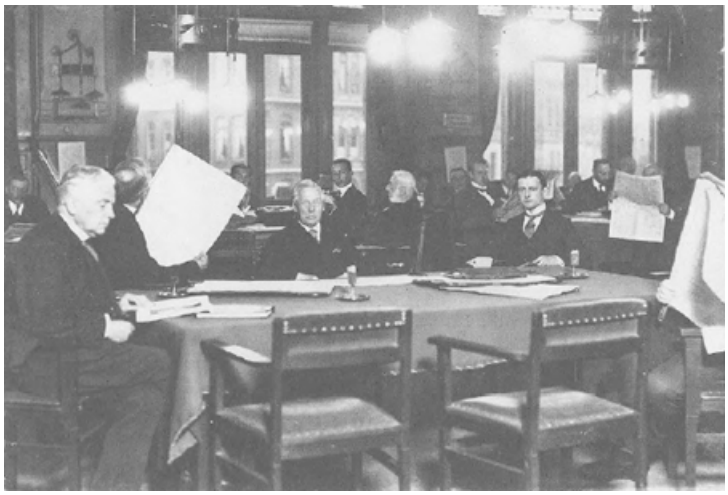
Verjaardagsfelicitatie van Slauerhoff aan het adres van Van Deyssel (14 september 1934).

Leespaleis

In de tijd dat Slauerhoff medicijnen studeert aan de gemeentelijke Universiteit van Amsterdam (1916-1923) vertoeft hij behalve in de collegebanken van de Oudemanhuispoort en de praktijkcolleges in het Binnengasthuis ook regelmatig in het Leesmuseum op het Rokin. Hij is er lid van. Behalve alle belangrijke nationale en internationale dag- en weekbladen kan hij er ook terecht voor tal van geïllustreerde familietijdschriften, de meeste vooraanstaande literaire tijdschriften, Nederlandse, Franse, Engelse en Duitse, en academische periodieken, zoals die op het gebied van de geneeskunde. Het is alsof Slauerhoff, die tot zijn achttiende boven een stoffenzaak in een provinciestad had gewoond, vanaf het moment dat hij in de hoofdstad komt studeren niet alleen braaf zijn tentamens voorbereidt, maar ook met grote teugen en zo snel mogelijk alles wat er in de wereld te lezen en te weten valt, wil opslorpen.

Veel van zijn correspondentie is geschreven op het briefpapier van het leespaleis op het Rokin no. 102. Net als eerder de Tachtigers Kloos en Verwey komt hij er graag, want het is er rustig en het bevindt zich op een steenworp afstand van de universiteit. Bovendien biedt het qua lectuur alles wat hij maar zou willen lezen.

Natuurlijk zijn er de studentenbladen als het corporale *Propria Cures* of de almanak van de Leidse studentenvereniging Minerva - in beide organen zal hij zelf in deze



Interieur en bezoekers van het Leesmuseum, 1917 (coll. Gemeentearchief Amsterdam).

jaren publiceren. Maar hij vindt er ook een oude bekende als het tijdschrift *De aarde en haar volken* waarin hij thuis in Leeuwarden al zat te bladeren en weg te dromen naar verre streken (ook hierin zal hij later zelf staan, en wel met zijn eerste reisverslag). Verder vindt hij luim in de humoristische Berlijnse tijdschriften *Die Fliegende Blätter, Die Lustige Blätter, Kladderadatsch* en *Simplicissimus,* die in de vorm van getekende karikaturen en geschreven satiren de actualiteit op de hak nemen. In het 'wekelijksch tijdschrift voor het gezin' *Eigen Haard* is plaats voor proza en poëzie van de tweede en derde garnituur. In dit familieblad zal Slauerhoff voorjaar 1922 onder pseudoniem 'als wraakneming' een satirische novelle publiceren over het jaar dat hij als eerstejaarsstudent inwoont bij het gezin van tante Jet en oom Willem van der Ven op de Da Costakade 36 in Amsterdam-West. Deze schriftelijke afrekening met zijn oom en tante, die elkaar aan de ontbijttafel de broodjes uit handen sloegen,[9] moet waarschijnlijk helaas als verloren worden beschouwd, omdat hij verscheen in de advertentiebijlage van het blad, een gedeelte dat in de regel niet werd bewaard als de jaargangen werden ingebonden.[10]

Maar Slauerhoff heeft vooral belangstelling voor de oude jaargangen van *De Gids*, *De Nieuwe Gids* en *De Beweging.* In de stukken die hij later schrijft valt op dat hij kennis heeft genomen van artikelen over het Franse symbolisme die rond de eeuwwisseling in *De Gids* verschenen. En hij heeft meer dan eens een blik geworpen op de literaire kronieken van Kloos in *De Nieuwe Gids*, en anders wel in diens populaire bundels kritieken, *Veertien jaar literatuur-geschiedenis, 1880-1893* uit 1896 - een standaardwerk in die tijd voor de kennis van de beweging van Tachtig en *De Nieuwe Gids*-tijd.

Jan Slauerhoff (geheel rechtsonder) met enkele medestudenten in de Passage Bar op de Nieuwendijk, waar ze op 14 september 1921 het glas hieven op student Dael, die op die dag slaagde voor zijn artsexamen (coll. Spaarnestad Fotoarchief).

Dat de poëzie van Tachtig niet aan Slauerhoff voorbij is gegaan, blijkt wel uit zijn debuut. De achttienjarige student publiceerde onder het pseudoniem X.Y.Z. in de almanak van 1917 van de studentenvereniging Unitas Studiosorum Amstelodamensium, waar hij lid van was geworden, twee verzen, het eerste een sonnet in de trant van Kloos, het tweede een imitatie van de sensitivistische Gorter.[11] Het sonnet ontbeert de obligate zoals-vergelijking niet:

Zoo als, temidden van de zwart befloerste nacht,
Als in den hemel sombre donkre wolken zijn,
De teere maagdelijke maan in kuischen schijn,
In lichte witheid droomt, gerust en zacht,

Zoo is er soms temidden van de macht
Der zondenzware sfeer, die weegt op 't aardsche zijn,
Een enkel wezen zoo volkomen rein,
Dat 't nooit in droefheid aan d'alomme zonde dacht.

De dichte wolken dringen weer bijeen
En dooven, door hun donker, 't zachte licht,
Dat even maar, zoo hel en lieflijk scheen.

Heel donker is weer de levensnacht; gezwicht
Voor 't zwarte duister is het zwakke licht;
Het kon niet blijven schijnen, zoo alleen.

Het roept Kloos' sonnet 'Zoals daarginds aan stille, blauwe lucht' in herinnering.[12] Behalve de vergelijking tussen de gesteldheid van het weer en die van de ziel valt de voor Slauerhoffs doen volmaakte vorm van het sonnet op, inclusief die ene, net uit de tel lopende (twaalfde) versregel. Toegegeven, het eindrijm is niet origineel, maar de binnenrijmen en assonanties zijn al helemaal des Slauerhoffs en dat geldt ook voor de portee van het gedicht. Kenmerkend is al de tegenstelling tussen de zondenzware sfeer, die donker op de aarde en haar bewoners neerdrukt, en de lichte, tere, maagdelijke droomtoestand, alles ook akoestisch tegengesteld. Dit vers doet ook denken aan een gedicht als 'In mijn leven...'.[13] Alleen om deze redenen hoort het al in de *Verzamelde gedichten.*[14]

Onderaards

Vijf jaar later is de dichter Slauerhoff een stuk verder in zijn creatieve ontwikkeling. Hij heeft nieuwe invloeden, vooral van Franse dichters, ondergaan en is ook wat meer bij de tijd waar het de Nederlandse dichters betreft (Dèr Mouw, Leopold, Boutens, De Vries), al heeft hij niks met de nieuwe vormen en zegswijzen van de jongeren (Marsman, Nijhoff, Van Ostaijen, laat staan een dichter als I.K. Bonset). Slauerhoff houdt het bij de klassieke versvormen en ook zijn onderwerpen zijn niet modern. Wel is hij zover dat hij een van de speerpunten van het program van Tachtig, het Schoonheidsideaal, meer in het bijzonder: de woordkunst, afwijst. In februari 1922 verschijnen in *Het Getij* twee gedichten, verzameld onder de titel 'De Ardennnen', waarin Slauerhoff de draak steekt met de woord- en schoonheidscultus van de Tachtigers, met name die van Jacques Perk.

Het eerste gedicht, 'Pelgrimstocht', uiteraard een sonnet, beschrijft, geheel naar Slauerhoffs werkelijkheid, een tocht in de Ardennen. Met verloofde Truus had hij in de zomer van 1921 een weekje vakantie gevierd in het geliefde en aanbeden landschap van Tachtigers als Kloos en Van Deyssel. En Perk. De jonge dichter, die opviel door zijn bleke gezicht met vlassig baardje, bivakkeerde er ooit, in de zomer van 1879, met zijn ouders en zus. In La Roche ontmoette hij de Engelse dandydichter Oscar Wilde.[15] Maar helemaal van zijn stuk raakte Perk door de ontmoeting met het meisje Mathilde Thomas, op wie hij verliefd werd en door wie hij zich tot een zeventigtal sonnetten liet inspireren die voor het merendeel de Ardennen als decor hebben.

‘Pelgrimstocht’ beschrijft dus Slauerhoffs pelgrimstocht naar het geïdealiseerde ‘Heilge Land van Tachtig’. Maar alles is ironie. Het begint al met de geëxalteerde O-aanroep waar Kloos en Perk het patent op leken te hebben. En verder stelt hij het bezoek aan de grotten voor als de viering van een mis - het is immers een pelgrimstocht. Zijn banale overwegingen omtrent de toegangsprijs steken bovendien niet alleen schril af tegen de gewijde sfeer van de misviering, maar ook tegen de diep persoonlijke, getourmenteerde emoties in diezelfde onderaardse gangen van de pre-Tachtiger. In tegenstelling tot Perk, die ver verwijderd blijft van zijn aanbeden geliefde, vrijt Slauerhoff met zíjn geliefde in een onderaardse grot en zorgt zo voor de ‘ontwijding’ van het ‘Heilge Land van Tachtig’. Slauerhoff en verloofde verruilen de sombere Ardennen liever voor de wereldse Muntschouwburg in Brussel, waar tot hun verrukking de Ardennen nu pas echt groots voor hun ogen verschijnen: achter op het toneel, als decor. De ontluistering is compleet: het bedevaartsoord van de Tachtigers staat daar in al zijn naaktheid slap en dun, een decoratie van bordkarton, versiering.

Slauerhoff verwierp het schoonheidsverlangen der Tachtigers. Naar zijn mening was het onmogelijk zoiets te realiseren. Maar ook de in zijn ogen overdreven verering van schoonheid en liefde stond hem tegen. Die was veel te afstandelijk en niet doorleefd.

Gekte

Een latere blijk van Slauerhoffs Kloos-*reading* valt op te maken uit een bijdrage aan een Belgisch avant-gardetijdschrift over Lautréamont - een artikel dat tot op heden trouwens nog door niemand werd opgemerkt, behalve door de twee Lautréamont-in-Nederland-experts Pieter Schermer en Her de Vries.[16] Hierin hanteert Slauerhoff een invalshoek die Kloos 34 jaar eerder ook al in *De Nieuwe Gids* toepaste, toen hij zijn leeservaringen naar aanleiding van *De zangen van Maldoror* opschreef.[17]

Toen, in maart 1891, was Willem Kloos er eens goed voor gaan zitten. In de voor hem typerende breedsprakigheid meent hij de lezers van zijn blad te moeten waarschuwen voor een boek dat hij zojuist gelezen heeft. Lees *Les Chants de Maldoror* van Lautréamont niet, zegt hij.[18] ‘Gij zoudt u vervelen, u ergeren, u schamen, maar vooral u vervelen, vervelen, vervelen.’ Maar sommigen van zijn lezers acht hij er rijp genoeg voor. ‘Want voor de artisten zal dit boek zijn een boek van hooge schoonheid, een wereld van nieuwe gedachten en beelden en rhythmen, om hen aldoor te verbazen, en hen van schrik en onderdanigheid stom te slaan.’ Ook acht hij het voor psychologen en psychiaters van grote waarde. Kloos is ervan overtuigd dat Lautréamont een gek was, ‘daar valt niet aan te twijfelen’, ‘maar dat jonkmensch was tegelijkertijd in waarheid een genie’:

> Ja, inderdaad, het is de zelf beschrijving van een gek, van een gek, die de kiemen van alle waanzinnen in zich omdroeg, grootheids-, vervolgings-, verdelgings- en erotischen-

> waanzin, en die, omdat hij zoo'n artiest was, al die openbaringen van waanzin heeft opgeschreven, zijn geheimste gedachten en begeerten en verbeeldingen, in hun logische onlogica, dat het een goddelijk boek is geworden van hoog over onze hoofden heenslaande verwenschingen en bedreigingen en ongebreidelde scháámteloosheid. Ja, die arme gek was een zeer groot artiest. Het zou een schande voor de menschheid en een onmiskenbaar teeken van hare grofheid en kleinzieligheid zijn, als zij dat kostbare boek, die grandiose nalatenschap van een armen verworpeling, die bij zijn leven door haar verdoemd worden *moest*, omdat zij anders de dupe zou zijn geweest, maar die nu na zijn dood recht heeft op erkenning, omdat hij zoo'n Groote was - als zij die haar in den schoot geworpen schoonheid om lagere belangen verloren liet gaan.

Slauerhoff in Tanger, in het huis waar hij tussen februari en oktober 1934 een huisartsenpraktijk had (coll. Letterkundig Museum).

Decennia lang blijft het, ondanks krachtige weersprekingen van Lautréamonts Belgische uitgever Genonceaux en de Nederlandse vertaler van Lautréamont, de psychiater J. Stärcke, dé grote kwestie: was Lautréamont gek? Kloos beantwoordt die vraag bevestigend: ‘Dat jonkmensch was een gek’, ook al is hij tevens een ‘genie’. Ook Slauerhoff maakt er een issue van. Zijn ze gek? vraagt hij zich hardop af met betrekking tot Lautréamont en Rimbaud. Rimbaud zeer zeker niet, vindt Slauerhoff, die wist heel goed wat hij deed. In moreel opzicht was hij misschien onvolwaardig, maar intellectueel toch zeker superieur. Lautréamont zou wellicht in aanmerking zijn gekomen voor opname in het gesticht voor literatoren, dat trouwens al heel wat gepensioneerden telt, zegt Slauerhoff. Maar dan nog: *there is some system in his madness.* Lautréamont, die bekend was met de leegte, de leegte van het bestaan en de leegte van de onmetelijke kosmos, beschikte over genoeg bewustzijn om zijn gekte te systematiseren.

Wat ten tweede opvalt in beider bespreking van Lautréamont is dat ze, zij het terloops, het verdoemd zijn van de auteur onderstrepen. Kloos wijst op de ‘armen

verworpeling', die bij zijn leven door de mensheid 'verdoemd worden *moest*'. Slauerhoff beklemtoont dat abnormale individuen als Lautréamont zich in het algemeen te weer moeten stellen tegen een vijandelijke maatschappij. Dat is althans een van de kenmerken van de *poète maudit.*

Een derde overeenkomst is beider benadrukking van de logica van Lautréamont. Kloos spreekt over de 'openbaringen van waanzin' en de 'logische onlogica' van de *Zangen*, Slauerhoff meent dat Lautréamont 'vreselijk systematisch' is. Daarom

is hij de ‘rationele veldheer’ tegenover Rimbaud die staat voor de ‘wanorde van het slagveld’.

Misschien overtuigen deze drie overeenkomsten te weinig om te bewijzen dat Slauerhoff Kloos' stuk over Lautréamont als richtsnoer voor zijn bespreking had genomen. Toch ís het mogelijk. Maar als het niet zo is, dan laat deze vergelijking in ieder geval zien dat beide dichters, de Tachtiger en de twintiger, werden gefascineerd door een vertegenwoordiger van de school van Baudelaire, een nazaat van de dichter van de bloemen van het kwaad, een die, net als zijzelf, door het nageslacht werd gezien als een gedoemde dichter. En de *poètes maudits*, die zichzelf als een broedergilde zagen, hoezeer uiteengeslagen en verworpen elk ook was, zouden die niet in elkaar herkennen dat ze familie van elkaar waren?

Jenever

Langzamerhand keert Slauerhoff zich verder af van de poëzie van Kloos. In 1924 heeft Slauerhoff voor het nieuwe tijdschrift dat hij met enkele bentgenoten aan het oprichten is en dat de opvolger moet worden van *Het Getij*, een stuk geschreven over het vrije vers.[19] Voor dit essay, dat als discussiestuk moet dienen binnen de redactie van *De Vrije Bladen*, heeft hij zich terdege gedocumenteerd. Zo schetst hij in het kort het ontstaan van het vrije vers in de Franse en daarna in de Nederlandse letterkunde en constateert dat het in ons land niettemin nog miskend wordt. Dat is niet vreemd want hier gebeurt alles ‘minstens een kwarteeuw’ later, schrijft Slauerhoff.[20] Bovendien bestaan er nu, een halve eeuw na de ‘uitvinding’ ervan, in het land van herkomst, Frankrijk, nog steeds geen ‘degelijke leidraden over de “nieuwe” merkwaardigheid’. Het is dus ook niet gek, volgens Slauerhoff, dat de Nederlandse dichters hun handen er nog niet aan brandden. Iemand die het had kunnen doen, had móeten doen misschien, was Willem Kloos, maar in diens *Nieuwe Gids*-kronieken zwijgt hij erover in alle talen.[21] Als dichter was hij de altoos stug doorzwoegende sonnettenbouwer. ‘Hij die zelfverheerlijking wil, kiest het vaste voetstuk van solide vormen.’ Zo typeert Slauerhoff Kloos en er spreekt geen bewondering uit, zeker niet in een stuk waarin hij een lans breekt voor het vrije vers en het sonnet min of meer de wacht aanzegt.

Vijf jaar later heeft Slauerhoff een nieuwe bron van inkomsten gevonden als vaste recensent van de *Nieuwe Arnhemsche Courant.* Daarvoor bespreekt hij af en toe ook de nieuwe afleveringen van de literaire tijdschriften. Over *De Nieuwe Gids* is hij niet meer zo positief, net als de meeste andere van zijn collega-schrijvers - ten slotte houden alleen nog Hein Boeken en Van Deyssel het bij dat blad uit. Het dankt zijn ingeslapen, brave en in literair opzicht inferieure karakter vooral aan Jeanne Reyneke van Stuwe, die sinds 1900 met Kloos getrouwd is en niet alleen haar man maar ook het blad in een ijzeren greep van eer- en bedilzucht houdt.

Typoscript van Slauerhoffs Panopticum-bijdrage voor *Forum* van mei 1933 (coll. Letterkundig Museum).

> Dit periodiek is in de 45 jaar van zijn bestaan van een baanbreker eener nieuwe literatuur veranderd in een soort familietijdschrift. Er staan vele novellen in, bij uitstek geschikt voor de huiskamer ('s avonds bij het indutten). [...] Willem Kloos blijkt nog steeds de platonische liefde voor onze geëerbiedigde Majesteit de Koningin te koesteren, die hij reeds zoovele jaren in sonnet en lied bezong. Waarlijk, de tijden der kuische ridders en etherische troubadours zijn nog niet geheel voorbij. Ook verder blijft hij zich zelf getrouw, begint als gewoonlijk zijn litteraire kroniek door uit zijn allerdiepste zelf vele wijze woorden te putten, en zich in ‘Binnengedachten’ in dat zelfde zelf te vermeien. In een annonce in deze

> aflevering wordt Kloos ‘de alweter’ genoemd. Lastige toestand. Ach ware hij nog de eeuwig onbewuste, de hartstochtelijke mensch van Nederland.[22]

Onverwacht valt hem dan iets gunstigs van Kloos ten deel, al is het eigenlijk van een instelling die zijn naam draagt. P.C. Boutens had in 1919 het Willem Kloos Fonds in het leven geroepen, voornamelijk om de naamdrager van de nieuwe stichting financieel te ondersteunen. Maar ook andere auteurs werden door het fonds financieel bedacht. In 1931 krijgt Slauerhoff, ongevraagd, een eenmalige toelage van het Kloosfonds. Het was een bedrag ‘ter waarde van ± 100 kruiken jenever’. ‘Waar heb ik dat aan verdiend,’ schrijft hij op 30 april 1931 opgetogen aan een vriendin, de dichteres Jo Landheer, ‘ik dacht nog wel dat ik altijd baldadig genoeg was geweest.’[23]

Wassen beeld

En dan, twee jaar later, publiceert Slauerhoff een merkwaardige tekst in *Forum*, getiteld ‘Bij de dood van een dichter’.[24] Het stuk kreeg een plaats in de Panopticum-rubriek achter in het tijdschrift. Die plek wijst op twee dingen. Ten eerste dat het waarschijnlijk een satirisch stukje is, want deze rubriek grossierde in lichtvoetige aanvallen op deze of gene literator. Du Perron ging hier het verst in, zover dat de redacteuren Ter Braak en Maurice Roelants steeds vaker hun veto over diens bijdragen uitspraken, waarna hij in januari 1933 ostentatief de handdoek in de ring wierp en geen bijdrage aan die rubriek meer wilde leveren. Ten tweede dekt het begrip panopticum (wassenbeeldenmuseum) precies de inhoud van Slauerhoffs verhaal, waarin het einde van een tot stoffig museumstuk verworden dichter wordt bezongen.

De tekst lijkt in eerste instantie naar geen enkele context te verwijzen. Over de status van deze bijdrage is ook niets bekend. Willem Mooijman kan in zijn *Forum. Brieven*, *citaten, dokumenten en knipsels* geen toelichting geven[25] en zowel de briefwisseling tussen Ter Braak en Du Perron, die toch heel wat kopij voor *Forum* en alles wat ermee te maken had uitvoerig in hun epistels bespraken, als Du Perrons overige correspondentie zwijgt er in alle talen over. Evenmin gaf bezorger Kees Lekkerkerker enige toelichting, toen hij de tekst opnam in deel VIII van de *Verzamelde werken.*[26] Hij beoordeelde de tekst als beschouwend proza, maar volgens mij is het een poëticaal verhaal.

Bij tweede lezing begint het plotseling te dagen. Er doemt iets van een algemene context op, hoewel nog niet een concrete aanleiding voor het stuk. De plot van het verhaal lijkt nu naar een bestaande situatie in de Nederlandse letterkunde van dat moment te verwijzen. Hoewel expliciete gegevens ontbreken, valt uit verschillende typeringen in de tekst op te maken dat de in dit verhaal geportretteerde dichter gemodelleerd is naar Willem Kloos, die in 1933, vijftig jaar na zijn hoogtijdagen in de Nederlandse literatuur, alleen op grond van zijn verre verleden nog een gerespecteerde plaats innam in het Pantheon van de Nederlandse literatuur.

Het verhaal schetst een oude dichter die in zijn lange leven nooit meer het peil heeft kunnen halen van de verzen uit zijn jeugd. Hij schrijft nog steeds sonnetten, maar het is een eeuwig herhalen van dezelfde thematiek en van een veel mindere kwaliteit. ‘Dat hij zich herhaalde, wist hij ook wel. Hij had wel eens een anekdote uit zijn jeugd twee, drie maal herschreven.’ De vele vereerders die hij had, durfden hem niet te zeggen dat het niks meer was en hij sleepte zich voort van de ene huldiging naar de andere.

> Nu hij was ook al bij de zeventig. Zijn zestigste verjaardag was met groote luister gevierd. Maar waarom had hij de slechte smaak ook nog 70 te worden? Wat moest men er nu weer van zeggen? Velen haalden alvast de oude toespraken weer voor den dag, ja, een enkele vroeg zijn vrouw delicaat en discreet of de kransen van de zestigste niet meer op zolder la-

> gen. Men kon ze weer gebruiken met een ander lint. De tijden waren slecht. [...] De zeventigste verjaardag kwam nader - de echos werden luider. En hij was bedroefd en moe. Maar op een avond, hij was de heele dag alleen geweest, gelukte hem nog een gedicht. Hij wist het goed. Zou hij het publiceeren, toonen dat hij nog niet overleden was, al leefde hij nog? Neen dit hield hij voor zichzelf. In de linkerlade lag een poeder. Zijn vriend de dokter, die wel op tijd was doodgegaan, had het hem gegeven. Neem het alleen in geval van kanker of van schande. Andere redenen zijn er niet, al meent men soms dat iets onoverkomelijk is. Maar niets dan een aangetaste lever of een geschonden eer zijn onherstelbaar. Geen van beide lag voor. Ja toch de schande. Gehuldigd te worden en te voelen: dit is een genade, wij derangeren ons.
> Dat niet meer. Hij schudde het poeder uit over het papier, waarop het gedicht geschreven stond, het kleefde nog aan de inkt; de geloovige mongolen slikken ook medicijn in een papier gewikkeld, waarop een gebed staat. En hij nam het zoo: voor de eerste maal van zijn leven had hij dan een gedicht geschreven voor zijn eigen plezier. Hij slikte en het smaakte beter dan caviaar.

Het land rouwde, de kranten stonden vol met in memoriams en... plotseling werden zijn boeken weer verkocht: ‘van een economisch schadelijk subject is hij een economisch batige factor geworden.’ Nagelaten geschriften werden niet gevonden. ‘Jammer voor de weduwe. Maar deze liet een maand na zijn verscheiden een boek verschijnen: *Het leven en streven van mijn onvergetelijke man.* Zij had haar smart overwonnen en een verbond met de duivel gesloten om het boek vlug te laten verschijnen (in een interview bekende zij blozend dat zij al aanteekeningen klaar had, Johannes was nooit sterk geweest). Het boek werd goed verkocht. Maar beter een nieuw, goedkoop en goed merk sigaar, dat zijn beeltenis op de binnenkant van het deksel van de 50 en 100 stuks kistjes droeg, een lauwerkrans om de slapen, een ganzeveder, sierlijk naar zijn schouder geneigd, in de fijne smalle rechterhand.’

Kermisleeuw

Het stuk bevat tal van verwijzingen naar Kloos. Zo staat er dat de zestigste verjaardag van de dichter ‘met groote luister gevierd’ was. In werkelijkheid werd Kloos al vanaf zijn vijftigste verjaardag in 1909 uitbundig gehuldigd. Voor zijn zestigste kwam er in ieder geval een speciaal nummer van *De Nieuwe Gids*, ontving hij een lintje en werd hij door Wilhelmina ten paleize genood. Daarna volgden nog vele huldigingen: in 1924 bij zijn verheffing tot Ridder in de Orde van de Nederlandsche Leeuw, het jaar daarop samen met zijn vrouw bij hun 25-jarig huwelijksjubileum, in 1929 bij zijn 70ste verjaardag, in 1934 bij zijn 75ste verjaardag, en in hetzelfde jaar ter gelegenheid van het vijftigjarig jubileum van *De Nieuwe Gids* en de verlening van een eredoctoraat (samen met Van Deyssel) aan de Universiteit van Amsterdam.[27]

Dan staat er: de dichter was ‘reeds lang op non-actief (volgens de meesten was

Feestgangers ter gelegenheid van Kloos' zeventigste verjaardag bijeen voor het huis van Anton van Welie, 6 mei 1929. V.l.n.r. op de voorste rij: Anton van Welie, Jeanne Kloos, Van Deyssel, Kloos en Jeannes zus Jacqueline Reyneke van Stuwe (fotobureau Holland; coll. Letterkundig Museum).

hij dat levenslang, daar hij nooit iets anders deed dan de poëzie dienen)'. Kloos werd inderdaad vaak gekritiseerd om zijn zogenoemde 'niets-doen', zijn 'Binnengedachten' in sonnetvorm refereren ook telkens aan die aantijgingen. En: 'Hij maakte nu en dan wel eens een sonnet.' Dit is natuurlijk een understatement. Kloos, de sonnettendichter bij uitstek, schreef in zijn leven duizenden sonnetten. Maar ook: 'meer en meer publiceerde hij vertalingen en kronieken': Kloos bundelde zijn kronieken in vele delen *Letterkundige inzichten en vergezichten* (1916-1938) en hij vertaalde van Euripides *Alkestis*, van Sophokles diens *Antigone* en van Thomas à Kempis de *Imitatio Christi.* Dan de financiële steun die Kloos ontving: 'Van zijn zestigste af had hij twee duizend gulden subsidie genoten': het Willem Kloos Fonds fourneerde hem inderdaad vanaf zijn zestigste een jaarlijkse toelage van niet tweeduizend maar duizend gulden. Ook over Kloos' vrouw is Slauerhoff precies: 'zijn vrouw, die vroeger zoo zuiver dichtte, was thans gedwongen leesportefeuilleromans te produceeren.' Jeanne Reyneke van Stuwe is inderdaad de auteur van een aantal vroege verzenbundels (*Impressies*, 1898 en *Hartstocht*, 1899)[28] en daarna een dertigtal dames- en familieromans, waarvan de meeste het burgerlijk Haagse milieu als decor hebben. Hiervan is wel gezegd dat ze 'als veelschrijverij-onder-financiële druk' zijn ontstaan.[29]

En met vooruitziende blik zag Slauerhoff wat er na de dood van de oude dichter ging gebeuren. De weduwe publiceert een levensbeschrijving, getiteld *Het leven en*

Slauerhoff met verloofde, de danseres Darja Collin, op het landgoed Gistoux, het familiekasteel van de Du Perrons in de Belgische Ardennen, juni 1930 (coll. Letterkundig Museum).

streven van mijn onvergetelijke man. In werkelijkheid deed Jeanne in 1947 een biografie, eigenlijk meer een hagiografie, over haar man het licht zien: *Het menschelijke beeld van Willem Kloos*, twee jaar later gevolgd door een aanvulling, *De waarheid.*

Slauerhoff zat met zijn portrettering van de oude Kloos op hetzelfde spoor als andere letterkundigen. Op het eind van de zomer van 1932 zag Menno ter Braak het echtpaar Kloos op weg naar Scheveningen in de tram zitten. ‘Een oprecht triest gezicht, zulk een letterkundig toekomstbeeld. Hij volkomen een lijk, met een drankneus en melancholieke, stijve oogen, zij een opgeblazen, vooze pop, die hem aan den arm de tram uitzeult. Ik zou nooit meer iets tegen dit stel kunnen schrijven.’[30] Net als Ter Braak woonde Slauerhoff indertijd in Den Haag, samen met zijn vrouw, de danseres Darja Collin, met wie hij in 1931 was getrouwd. Zij had een dansschool aan de Jozef Israëlslaan no. 7 en hun woning bevond zich daarboven - een kleine drie kilometer dus van het huis van Kloos aan de Regentesselaan 176. Het is heel goed mogelijk dat Slauerhoff Kloos een keer op diens dagelijkse wandelingetjes met echtgenote Jeanne heeft gezien en als hij het al niet van de vele foto's die van Kloos werden gepubliceerd, wist, dan had hij wel in levenden lijve - hoewel dat een uitdrukking is die in tegenspraak is met de waarneming van Ter Braak - kunnen zien welk een uitgebluste indruk de oude bard maakte.

Een uitgeblustheid die zich op het literaire vlak niet zozeer vertaalde in een ge-

ringe productie, integendeel, als wel in uiterst breedsprakig proza en een volledig zelfingenomen maar niettemin zeer persoonlijke, bijna onnavoelbare stijl van dichten, zoals blijkt uit de niet te stuiten reeksen ‘Binnengedachten’ die Kloos in elk nummer van *De Nieuwe Gids* liet afdrukken. Dat hij veel gekritiseerd werd en ook wel uitgelachen, bleek wel uit sommige van die verzen die nu eens verongelijkt dan weer hautain vertellen van het leed dat hem in zijn leven is aangedaan en hoe hij niettemin door stil en stug door te werken trouw is gebleven aan zijn beginselen, te luisteren naar zijn eigen zielestem diep-in. O ja, hij was zich wel bewust van de aanvallen. ‘Vegen, / Gemiste, vlogen wel langs de ooren mij van Nijd. Doch 'k scheer / Noch scheerde me ooit aan tegenstand. En opperbest ook tegen / Al liegend kletsen kunnend, leef 'k nog psychisch-hoog terdege.’[31] De oude Kloos haalde zijn schouders op en dichtte voort, in eindeloze verzen:

Levend dus strevend voor de Lettren, 't derde deel der eeuw,
Na twintig jaar stil-worstelend peinzend peilen om te leeren
Begrijpend voelen allerdiepsten Grond des Zijns, verneêren
Nooit gaand mij, maar niet trotsch toch doend ooit, als een radde meeuw

't Al overziende en dan weer zettend neêr mij, nimmer schreeuw
Of schreeuwde ik lyrisch over wat 'k bereikte. Als Debonnaire[32]
Deed 'k jegens elk, die me eêl leek, en ondanks mijn vaak precaire
Levensverschieten bleef 'k diep-hoog steeds als een vreedge Leeuw[33]

Nou, meer ‘gelijk een kermisleeuw, in slavernij geboren’, zou men, kijkend naar de foto's van Kloos, vooral die waarop hij vergezeld wordt door zijn vrouw, spottend kunnen zeggen, naar het beeld van Geerten Gossaert.[34]

Hoewel men dus hoofdschuddend de oude Kloos becommentarieerde of ijsde van diens onverteerbare binnengedachten, sloot dat waardering voor de leidsman van Tachtig niet uit. Ter Braak nam, niettegenstaande zijn hierboven aangehaalde gemopper, zitting in het erecomité voor Kloos' vijfenzeventigste verjaardag. Misschien was hij mild gestemd door Du Perron die hem op 9 juni 1934 schreef: ‘Ik gun dien armen ouden Kloos dat hij ook hier gehuldigd wordt. Ik heb precies hetzelfde zwak - en dezelfde bewondering - voor hem als [Urbain] v.d. V[oorde] (helaas?).’[35] En ook Marsman schipperde tussen verering en verbazing in het zevendelige inmemoriamgedicht dat hij in Kloos' sterfjaar (1938) schreef en publiceerde:

waarom nog vijftig jaar lang voortgesleurd?
langs wezenlooze paden naar dat gat,
waarin 't karkas toch eenmaal wordt gekuild?[36]

Het kwam hem op een schrobbering door de weduwe te staan en als een slang moest hij zich in bochten wringen om tegenover haar aan te tonen dat hij Kloos allerminst zag als ‘een gebroken, dof, verwezen man’, zoals hij had gedicht.[37]

Monument

Maar waarom stond Slauerhoffs bijdrage nu juist in het meinummer van *Forum* in 1933? Kloos was immers al zo vaak gehuldigd en er was dus evenzo vaak aanleiding geweest om iets over zijn tragiek te schrijven. De directe aanleiding deed zich in het voorjaar van 1933 voor, toen voor de tweede keer een ‘Boekenweek’ werd gehouden. Het boekenweekgeschenk dat de lezer in de eerste week van mei bij aankoop van *f* 2,50 aan boeken kreeg, bestond uit een bundel herinneringen aan overleden schrijvers.[38] Het betrof portretten van schrijvers die de voorgaande tien jaar waren gestorven. Zo schreef G.H. 's-Gravesande over Marcellus Emants, Lodewijk van Deyssel over Ary Prins, Anthonie Donker over Leopold en Pet Tideman over Gorter. Slauerhoff heeft waarschijnlijk een bijdrage aan dat inmemoriammonument willen geven op de hem typerende, ironische wijze. Het moest een stuk worden over een dichter die toch al geen dichter meer was, nee, over een dichter die geen dichter meer was en daarom de eer aan zichzelf hield, een dode dichter dus.

Op het typoscript, dat bewaard wordt in het Letterkundig Museum, staat een potloodaantekening bovenaan het eerste blad: ‘boekenweek’. Onzeker blijft echter of het Slauerhoffs vooropgezette plan was om wat voor het boekenweekthema te schrijven, of dat Ter Braak en Du Perron vonden dat het stukje, dat misschien wel veel eerder was ingestuurd, nu een goede aanleiding had gekregen om geplaatst te worden.

Slauerhoff moet zich afgevraagd hebben wat dat voor een leven was, dat van Kloos, die zijn literaire roem al zo lang geleden had vergaard en nu alleen nog maar plichtmatig van huldiging naar huldiging sukkelde. Waar was de Kloos van *Het boek van vriendschap, liefde, haat en dood*, de Kloos van de *Scheldsonnetten*? Van regels als ‘Ik ga mijn leven in orgieën door’ en ‘Ik hoor demonen uit de diepten schateren’? Zonder twijfel heeft hij in Kloos de zielsverwantschap van de *poète maudit* herkend. Daarom was het voor hem des te onverteerbaarder dat de eertijds aan God noch gebod gehoorzamende Tachtiger zich aan de leiband van een Haagse juffer had laten leggen en niet de eer aan zichzelf hield.

Maar behalve een portret van de oude, uitgedoofde dichter Kloos is dit verhaal van Slauerhoff ook een parabel over het belang van poëzie voor de dichter. Slauerhoff bespeelt hier een thema dat hij al zo vaak, in versvorm en in proza, had behandeld: de dichter aan het eind van zijn leven. De 32-jarige dichter lijkt er door geobsedeerd. Door ziektes die zijn zwakke gestel geleidelijk slopen, ziet Slauerhoff de dood bij tijd en wijle in de ogen. Niet langer ziet hij de dood als een finale bedreiging in de verte van de tijd, maar steeds meer als een stille aanwezige in het leven.

Van deze levensopvatting getuigt niet alleen zijn liefde voor de Rilke van de *Sonette an Orpheus*, maar ook bijvoorbeeld de ‘Ode’ aan zijn vrouw Darja, die hij dichtte na een levensbedreigende ziekte in 1931, waarvan de laatste strofe luidt:

> *Zoo vast vereend niet meer gepijnigd*
> *En door de rampspoed nog gereinigd*,
> *Zweven wij 't eeuwig duister in*
> *En laten daden*, *kindren achter*
> *En dansen*, *dichten: 't zijn wordt zachter*,
> *Neen leeg niet*, *dood is ook begin.*[39]

Nog een paar jaar voor Kloos' werkelijke dood (in 1938) en nog korter voor zijn eigen verscheiden (in 1936) verzon Slauerhoff een remedie tegen deze als schande ervaren vertoning: zijn oude dichter houdt de eer aan zichzelf en neemt zijn laatste vers, de bewijsvoering waarmee aangetoond kon worden dat hij een echte dichter was, mee in zijn graf. De poëzie heeft zijn functie van laatste toevluchtsoord, althans in dit verhaal, nu definitief vervuld.

Eindnoten:

1 Dit herinnerde Constant van Wessem zich (geciteerd naar: Dirk Kroon [samenst.], *Ik had het leven me anders voorgesteld. J. Slauerhoff in vraaggesprekken en herinneringen* ['s-Gravenhage 1981], p. 261).
2 Zie hiervoor mijn proefschrift, *Van ellende edel. De criticus Slauerhoff over het dichterschap* (Rozenberg 2005), m.n. de p. 169-176.
3 Wim Hazeu, *Slauerhoff. Een biografie* (Amsterdam 1995), p. 146.
4 Ook voor Slauerhoffs aversie tegen Verwey zie mijn proefschrift, m.n. de p. 164-166, 169-171 en 178.
5 Wim Hazeu (opus cit.), p. 57.
6 Idem, p. 349.
7 Idem.
8 Dirk Kroon (opus cit.), p. 261.
9 Zie Wim Hazeu (opus cit.), p. 77.
10 Zie Hans van Straten, *Weer wankelt de boekenkast* (Baarn 2000), p. 231-232.
11 In: *Almanak der Unitas Studiosorum Amstelodamensium (U.S.A.)*, 23 februari 1917, p. 76. Ook in J. Slauerhoff, *Slauerhoff student auteur.* Ed. E. Francken, G. van Munster en A. Pos ('s-Gravenhage 1983), p. 20-21.
12 In *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886) 1 (okt. 1885), p. 317.
13 J. Slauerhoff, *Verzamelde gedichten* (13de t/m 18de druk), p. 282 (19de druk - o.d.t. *Alle gedichten* - p. 251).
14 *De Verzamelde gedichten* van Slauerhoff verdienen al decennia lang een nieuwe, op de huidige stand van de editiewetenschap gebaseerde uitgave, maar eerst het zuinige beleid van vorige generaties uitgevers en daarna de huidige omstandigheid dat een groot deel van het materiaal niet toegankelijk is voor degenen die daar wat aan willen en kunnen doen, leiden ertoe dat Slauerhoffs poëzie slechts in een (steeds weer herdrukte) corrupte uitgave voorhanden is.
15 Zie Willy van Poucke in *Magie van woord & woud. De literaire Ardennen* (Groot-Bijgaarden / Baarn 1994), p. 26-32.
16 In: *Le Disque Vert. Revue mensuelle de littérature*, 3ème an, 4ème série, n^{o} 4 (1925), p. 80-85. Réimpr. intégrale. Éditions Jacques Antoine (Brussel 1970-1971) (4 dln.), p. 370-375. Het hele Lautréamont-nummer van *Le Disque Vert*, inclusief Slauerhoffs artikel, werd, met talloze andere

stukken over de graaf, ook nog opgenomen in een speciaal Lautréamont-nummer van het Franse tijdschrift *Entretiens (sur les lettres et les arts)* van voorjaar 1971: p. 86-89, dat onder redactie van Max Chaleil verscheen. Her de Vries was, naar mijn weten, de eerste die het stuk van Slauerhoff traceerde en er melding van maakte (in Her de Vries, *Lautréamont in Nederland. Een beknopt critisch literatuuronderzoek.* [Z. pl.] Brumes Blondes + Bureau de Recherhes Surréalistes 1961. Later, in een uitgebreidere editie, samen met Piet Schermer: *Lautréamont in Nederland.* Twee dln. Enkhuizen 2000).

17 Willem Kloos, 'Nieuwste Fransche letteren.' In: *De Nieuwe Gids* 6 (1891) 4 (april), p. 75-91.

18 Het exemplaar van Kloos is de tweede druk, voorzien van een informatief voorwoord van de uitgever Léon Genonceaux (Parijs 1890). De eerste druk is van 1869, de derde pas van 1920.

19 J. Slauerhoff, 'Over het "vrije vers" en versbevrijding in het Nederlandsch.' Postuum gepubliceerd in: *Maatstaf* 3 (1955) 6 (september), p. 481-503. Lekkerkerker nam het drie jaar later op, maar zonder annotaties, in de *Verzamelde werken VIII. Proza V. Critisch proza* (Rotterdam 1958, p. 6-27).

20 Doorgaans wordt deze uitspraak, dat alles hier vijfentwintig (of vijftig) jaar later plaatsvindt, toegeschreven aan Heinrich Heine. Hij zou hebben gezegd of geschreven: 'Als er weer een zondvloed losbreekt ga ik naar Holland, want daar gebeurt alles vijftig jaar later.' Maar volgens Martin van Amerongen is dit citaat apocrief. Hij heeft hiervoor in het oeuvre van Heine geen bron gevonden (Martin van Amerongen, 'Heine en Holland.' In: *NRC Handelsblad*, 16 november 1985).

21 Bijvoorbeeld in Kloos' stuk 'Nieuwste Fransche letteren' in *De Nieuwe Gids* 6 (1891) 4 (april), p. 75-91.

22 Slauerhoff in de *Nieuwe Arnhemsche Courant* van 23 augustus 1930.

23 Wim Hazeu (opus cit.), p. 512-513.

24 In *Forum* 2 (1933) 5 (mei), p. 409-411.

25 Willem Mooijman, *Forum. Brieven*, *citaten*, *dokumenten en knipsels* ('s-Gravenhage 1969), p. 158.

26 J. Slauerhoff, *Verzamelde werken VIII* (Rotterdam 1958), p. 256-258. Overigens ontbreekt in dit deel überhaupt elke toelichting. Bronnen noch jaartallen worden de lezer geschonken, alles staat chronologisch kriskras door elkaar.

27 Zie hiervoor en voor volgende gegevens ook de uitgebreide levensbeschrijving van Frans Oerlemans en Peter Janzen in *De Parelduiker* 8 (2003) 2/3, m.n. p. 38-46.

28 Harry Prick in lemma 'Stuwe, Jeane Henriette Reine Reijneke Van.' In: *Biografisch Woordenboek van Nederland* 3 (Den Haag 1989).

29 Walter Gobbers in lemma 'Reyneke van Stuwe, Jeanne.' In: G.J. van Bork en P.J. Verkruijsse, *De Nederlandse en Vlaamse auteurs* (Weesp 1985), p. 479.

30 Ter Braak op 17 september 1932 aan E. du Perron, in: *Briefwisseling Ter Braak-Du Perron I.* Ed. H. van Galen Last (Amsterdam 1962), p. 285.

31 Slot 'Binnengedachte DCCLXXVI' (= no. 776!) in *De Nieuwe Gids* 48 (1933) juli, p. 62.

32 'Le Débonnaire' (= de Goedhartige) was de bijnaam van de Frankische koning en Roomse keizer Lodewijk I (778-840), zoon van Karel de Grote. Lodewijk kreeg het aan de stok met zijn vier zonen, die ieder een deel van het rijk van hun vader opeisten en ook onderling strijd voerden. De suggestie van Kloos - welke evenmin als zijn Messiasvergelijking (zie slot noot 35) uitblinkt door bescheidenheid - is natuurlijk dat Kloos' erfgenamen in de literatuur hem beschimpen en zijn erfgoed verscheuren, terwijl hij het steeds vroom, goedhartig en eerlijk onder hen probeert te verdelen.

33 Eerste twee kwatrijnen van 'Binnengedachte DCCLXXII' in *De Nieuwe Gids* 48 (1933) juli, p. 58.

34 In diens vers 'De boulevardier' uit *Experimenten* ('s-Gravenhage 1911).

35 *Briefwisseling Ter Braak-Du Perron* II (opus cit.), p. 430 (9 juni 1934). De Vlaamse criticus Urbain van de Voorde, die een belangrijke medewerker was van Dirk Costers *De Stem*, opende zijn *Forum*-bijdrage ter ere van Kloos' vijfenzeventigste verjaardag over diens invloed in de Nederlandse poëzie met de volgende woorden: 'Indien Jacques Perk wellicht de Johannes de Dooper is geweest van de nieuwe Nederlandsche poëzie, dan was Willem Kloos zonder eenigen twijfel haar Messias. De boodschap, die hij bracht met zijn dichtwerk en zijn critiek, niet het minst met zijn beroemde inleiding voor de uitgave der *Mathilde* in 1882, is richting- en doorslaggevend geweest voor zoo goed als gansch de evolutie der lyriek in de beide Nederlanden tot vlak voor den oorlog, en boven Moerdijk, zelfs eenigermate nog tot op den huidigen dag. Zonder Willem Kloos, zonder zijn baanbrekende critische geschriften, die hij kracht wist bij te

zetten door het prachtige voorbeeld zijner eigen aanvangslyriek, is een halve eeuw Nederlandsche poëzie eenvoudig ondenkbaar.' (*Forum* 3 [1934] 6 [juni] p. 486.) Grappig is dat Van de Voorde de Johannes de Dopervergelijking leent van Kloos zelf, die in *De Nieuwe Gids* van april 1888 Marcellus Emants die rol in de moderne literatuur had toebedeeld (niet moeilijk te gissen natuurlijk voor wie Kloos de rol van Messias stilzwijgend had gereserveerd).

36 H. Marsman, *Achter de vuurlijn van de horizon. Verspreid gepubliceerde gedichten 1917-1940.* Bezorgd door H.T.M. van Vliet (Amsterdam 1990), p. 111.

37 Idem, p. 112 en 181-183.

38 *Geschenk 1933. Herinneringen aan Nederlandsche schrijvers, bijeengebracht ter gelegenheid van de Nederlandsche Boekenweek 29 april - 6 mei 1933.* Samenstelling C.J. Kelk. Uitgegeven vanwege de Vereeniging ten behoeve van de Belangen des Boekhandels.

39 J. Slauerhoff, *Verzamelde gedichten* (13de t/m 18de druk), p. 864. (19de druk - o.d.t. *Alle gedichten* - p. 770.)

Lisette Lewin
Kniertje zonder kôuwe kotelette
Op Hoop van Zegen *in Palestina*

LISETTE LEWIN publiceerde in 1996 *Vorig jaar in Jeruzalem. Israël en de Palestinapioniers.*

‘Jo komt binnen met de vissers,’ vertaalt journalist en wetenschapper Uri Kupferschmidt[1] voor de vuist weg het slot van de Hebreeuwse versie van Herman Heijermans' *Op Hoop van Zegen.* ‘“Vuile moordenaar! Je wist het!” Allen: “Je wist het!” Bos en Kaps vluchten weg. Allen: “Aaaaah!”’

We zitten in de warme zon in rieten stoelen op de campus van de Universiteit van Tel Aviv. Het is 6 maart, precies 79 jaar en één dag nadat op 5 maart 1927 elders in de stad *Dajjagim* (Vissers) naar Herman Heijermans' *Op Hoop van Zegen* in een opvoering van het arbeiderstheater Ohel in première ging. Uri legt een gestencild boekje op tafel. ‘Dat was het.’

‘Dat wàs het?!’ roep ik verontwaardigd. En waar is Kniertje met haar pan van de redersdis overgebleven kôuwe kotelette, die ze tot troost van mevrouw Bos mee krijgt? Twaalfhonderd maal, bij evenzovele Nederlandse opvoeringen, is Esther de Boer-van Rijk als Kniertje, na de wereldpremière in de Hollandsche Schouwburg op kerstavond 1900, versuft van verdriet, zoals de auteur voorschreef, klossend met haar klompen uit het rederskantoortje de coulissen in gestrompeld. Het scheelde niet veel of ze overleed 37 jaar later met haar pan.

Tot de beklagenswaardige, godvruchtige visssersweduwe is het doorgedrongen dat de *Op Hoop van Zegen* is vergaan en dat nu ook haar laatste twee zoons Geert en Barend zijn verdronken, zoals twaalf jaar tevoren de *Clementine* verging met haar man en de twee oudste. De laatste woorden zijn van Kaps de boekhouder die goedig bij wijze van gunst overbrengt: ‘en of je zaterdag weer wil komme schoonmake.’ Eerder maakten we mee dat reder Bos de oude vrouw als werkster de laan uitstuurde, uit woede op haar opstandige zoon Geert, ‘een rooie’, die hem eens flink van katoen gaf. Dat gebeurde op Kniertjes eenenzestigste verjaardag. ‘Wat 'n jaardag! Wat 'n jaardag!’ Tot overmaat van schande moesten de ‘rakkers’ 's anderendaags haar jongste kind Barend ophalen. ‘Ik ga niet mee! Ik wil niet mee! 't Schip is ròt!’ ‘Help me dan moeder!... Je ziet me niet terug! Ik verzuip! Ik verzuip in die smerige stinkende zee!...’

Alle hoop is vervlogen doordat Barendjes lijk is aangespoeld met een luik van ‘de

47’ en zijn vaders oorringen. Talloze toeschouwers hebben tranen vergoten wanneer Kniertje achter het hekje op het rederskantoor kermt: ‘Hij wou niet weg - en met me èige hande heb'k - heb'k zijn hande van me deurpost lòsgemaakt...’ ‘...Voor-ie ging heb'k 'm de ringe van z'n vader in z'n ore gehange - as'n - as'n offerdier...’ Uit schaamte voor haar kroost durfde Kniertje niet door het dorp naar zee om afscheid te nemen. Geert had haar nog lachend gewaarschuwd. ‘En - me óúdste jongen - die 'k niet genacht heb gezeid... Als je te laat ben - ware z'n woorde - kijk 'k je geen oog meer an - geen óóg meer an...’ Dit kan zelfs de hartvochtige reder Bos niet aan: ‘heftig ontroerd: Hóu òp - hou op in godsnaam!’

Geen sprake van dat Bos en zijn klerk wegvluchten voor het vissersvolk dat binnenstormt met gebalde vuist, zoals op foto's van de Palestijnse voorstelling is te zien. Bos heeft zich opgewerkt uit het harde vissersleven tot ondernemer. Uit angst voor een bankroet is hij doorlopend bezig met geld tellen. In dat opzicht lijkt hij frappant op de auteur zelf.[2]

De reder laat wrakke schepen naar zee gaan zonder zich te bekommeren om de opvarenden. Het schip is immers ‘verassureerd’. De verzekering keurt het toch van tevoren? Hij wast zijn handen in onschuld. Zo is de maatschappij nu eenmaal. Ieder voor zich en God voor ons allen. Daarmee sust hij zijn geweten. Hij is cynisch en keihard maar ook kwetsbaar. Het is een personage in de geest van Heijermans' tijdgenoot Tsjechov, die wel onrecht beschreef maar nooit eenzijdig. Die nuance is zoek in de Hebreeuwse versie.

Zonder Kniertje met haar pan, dat gaat toch niet?

Grijze actrice

‘Mevrouw de Boer op zee,’ meldt een krant[3] op 25 mei 1936, met als onderkopjes: ‘Met een vrachtschip vertrok de grijze actrice naar Palestina’, ‘In alle stilte vertrokken’. ‘Schrik niet, lezer,’ gaat het verder, ‘het wonder van onze planken is niet voor u verloren; zij komt terug. Zij maakt slechts een plezierreisje en nademaal zij houdt van de zee - boze tongen fluisteren dat zulks een reactie is op het zovele honderden malen gespeelde “Op Hoop van Zegen” - nademaal zij van de zee houdt als geen ander, heeft zij zich in alle stilte te Rotterdam ingescheept aan boord van het vrachtschip “Stella”.’

De ‘grijze actrice’ reisde met haar dochter en schoonzoon en zij verheugde zich enorm op het weerzien met haar kleindochter, die sinds een paar maanden pionier was in Palestina.

‘Mevrouw de Boer weer terug,’ kopt dezelfde krant, zeven weken later. ‘De grijze actrice’ was opgetogen over haar reis ‘en het vele nieuwe, dat zij in vreemde, verre landen [Egypte en Palestina] te aanschouwen kreeg.’ Het weerzien met haar kleindochter was heerlijk geweest. Een jaar later stierf de actrice op 7 september 1937.

In Beth Joles, het Nederlandse bejaardenhuis in Haifa, was ik begin 1993 te gast

Esther de Boer-van Rijk aan boord van de ‘Stella’ (coll. Igor Cornelissen).

bij deze kleindochter, Hes Ehrlich-de Vries, die naar haar oma was genoemd en die toen 83 was, bijna exact dezelfde leeftijd als de actrice destijds. Als jonge vrouw was Hes de Vries in Amsterdam journaliste bij het *Algemeen Handelsblad* geweest en ze leefde destijds zorgeloos en feestelijk met vrienden en een niet-joodse vrijer uit een bekende krantenfamilie, tot zij op een avond inviel als vrijwilligster in een zaaltje voor joodse vluchtelingen en in een coup-de-foudre verliefd werd op een Duitse jood, met wie ze naar Palestina vertrok. Daar bracht ze het tot korporaal bij de Hagana, het ondergrondse joodse leger. Haar leven was zwaar geweest, met veel verdriet maar ze was deftig gebleven en de verfijnde inrichting van haar kamertje herinnerde aan Amsterdam-Zuid. Haar afkomst, liet zij blijken, verhief haar tot een hogere orde, maar dat kon ik pareren met de mijne; mijn nooit gekende oudoom Herman Heijermans, de trots van onze familie, had Kniertje eigenhandig met de pen geschapen. Samen met haar oma bezocht Hes Ehrlich de voorstelling, in de kibboets *Ein Charod*, het culturele centrum van de *Emeq Jizre'ël* (letterlijk: de God-zal-zaaien-vallei) in opbouw, aankoop van het Joods Nationaal Fonds. Oma Hes was eregast en genoot, vooral van de liedjes en de muziek en dans. De pan had ze blijkbaar niet gemist. Mijn tante, nichtje van de auteur, die het Hebreeuws goed verstond, ging er destijds heen met mijn oom. Ze vonden er niets aan. ‘Dat had toch helemaal niets te maken met de Hollandse sfeer.’ Dat is juist, het had te maken met de sfeer van de kibboets, van het toenmalige Palestina onder de Engelsen, waar idealisten heilig geloofden in een stralende toekomst van een socialistisch Eretz Jisraël.

Mevrouw De Boer-van Rijk te Amsterdam terug

Ervaringen van een 83-jarige op een roundreis per vrachtschip

Ook andere dagbladen, zoals *Het Vaderland* van 14 juli 1936, berichtten over Esther de Boers reis naar Palestina.

Kniertje tegen wil en dank

Het opmerkelijke verschijnsel van een volbloed joodse actrice, die daarvan nimmer een geheim maakte, als vrome christelijke vissersvrouw in een dorpje aan de Hollandse Noordzeekust, deerde het publiek blijkbaar niet. Esther de Boer-van Rijk steunde de zionistische jeugdbeweging en trad onbezoldigd op in het joodse werkdorp Wieringermeer. Met grote tegenzin was ze na Heijermans' dood in 1924 doorgegaan met optreden als Kniertje. Nog bij diens leven was ze die pan gaan haten, maar voor het publiek bleef ze nu eenmaal dat zielige strompelende besje (61) en pogingen om van dat personage los te komen sorteerden weinig succes. Ze bleef tot haar pan veroordeeld. Wel kon zij zich uitstekend inleven in armoede, die haar zelf tot haar laatste ademtocht bleef achtervolgen. Ze was de jongste van veertien kinderen in een Rotterdams orthodox-joods gezin en leek voorbestemd om naaister te worden, zoals haar moeder. Via dilettantentoneel ontkwam ze aan dat lot en aan het vrome milieu. Haar roem dankte ze aan Herman Heijermans, van wie zij in 1898 voor het eerst een personage speelde, Esther in *Ghetto*. Ze beleefde menig bankroet van toneelgezelschappen en reisde als oude vrouw noodgedwongen uit geldgebrek door het land met een eigen, naar haar genoemd gezelschap.

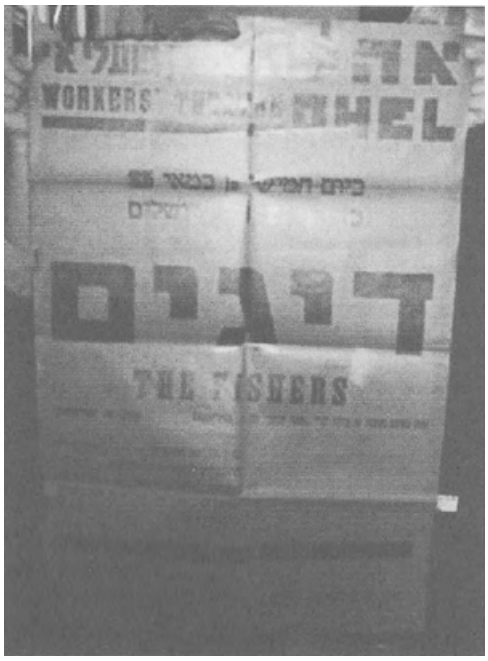
Kort na haar terugkomst uit Palestina vierde ze haar 83ste verjaardag in de Amsterdamse Stadsschouwburg. Dat moet volgens de kranten een overweldigende gebeurtenis zijn geweest, vergelijkbaar met tegenwoordig de huldiging van een triomferend voetbalelftal. Het Leidseplein zag zwart van de mensen. ‘Ovatie op ovatie’, ‘Toejuichingen zonder eind’, telegrammen, toespraken van notabelen en de grootste beroemdheden in toneel en kunst, het glunderende oudje bedolven

onder bloemen in manden, terwijl ze opgetogen vertelde over haar reis en haar kleindochter. De Nederlandse consul in Haifa[4] stuurde een gelukstelegram aan ‘Kniertje, Amsterdam’.

Arbeiderstheater

Op het theaterarchief van de Universiteit van Tel Aviv hanteren we voorzichtig een uiterst fragiel affiche waarop in het Hebreeuws en het Engels staat aangekondigd:

> Arbeiderstheater Ohel.
> Op donderdag 16 mei 1935
> Zaal Zion Jeruzalem
> VISSERS
> Een toneelstuk in vier bedrijven met proloog naar ‘Op Hoop van Zegen’
> van J. [*sic*] Heijermans.
> Hebreeuws A. Shlonsky
> Regie M. Halevi
> Decor en kostuums J. Paldi
> Muziek gecomponeerd door J. Engel
> Choreografie N. Ornstein
> Productie D. Shendar
> Aanvang 9 uur 's avonds



Op de Universiteit van Tel Aviv: het tweetalige affiche voor de opvoering van *Vissers* in 1935.

> Kaarten te verkrijgen bij theaterbureau H. Kahane telefoonnummer 831 aldaar.
> Ook voor leden van de Vereniging Ha-ohel en op de avond van de voorstelling aan de kassa vanaf 6 uur.
> Gedrukt door het coöperatief 'Ha-Poël Ha-Tzair' [*De Jonge Arbeider*] te Tel Aviv.

Regisseur Moshe Halevi had in 1925, met subsidie van de vakbond Histadroet, het Arbeiderstheater van Palestina opgericht, naderhand Ha-Ohel (De Tent). Volgens plan zou het een socialistische amateurtoneelgroep zijn, voor werkers in de (land)bouw en industrie. Als eerste productie speelde de groep een toneelbewerking van verhalen van I.L. Peretz. Intussen kwamen er beroepsacteurs bij. Het tweede toneelstuk dat de groep instudeerde was de vertaalde bewerking van Herman Heijermans' drama van de zee in vier bedrijven: *Op Hoop van Zegen.* In de Sovjet-Unie beleefde dit stuk na de eerste vertaling van 1906 al vele drukken en verdween het volgens de tiende druk van de Grote Sovjet Encyclopedie niet van de planken. Daar heette het *Gibelj Nadjezjdy*, 'Ondergang van de Hoop', 'dat de onmenselijke wijze onthult waarop de kapitalisten de arbeiders van de zee uitbuiten'. Deze misstand was toen al verleden tijd. De Nederlandse Schepenwet van 1909 bepaalde dat er geen 'drijvende doodkisten' meer mochten uitvaren.

Muziek en dans

‘Het is 14 november 1926, 's avonds. Het regent aan één stuk door. De wind bonkt op de wanden van de barak. Het is koud en vochtig. Het weer past goed bij het onderwerp van de avond. Shlonsky leest de spelers de laatste twee taferelen voor van zijn vertaling, die hij “Het verlies van de Hoop” heeft genoemd.’[5]

Zo begint een verslag van Jehuda Gabay in een plaatwerk met fraaie foto's en Hebreeuwse tekst over het ‘arbeiderstheater’.[6] Onder de titel *Dajjagim*, ‘Vissers’, zou het stuk op de planken verschijnen, met zelfgeschreven proloog, epiloog, zang, dans en muziek van de destijds zeer vermaarde Joël Engel. Een lied dat hij voor deze gelegenheid componeerde, werd tot Hymne van de arbeid verheven en een tweede volkslied.

In een Jiddische vertaling uit 1922 werd het: *Farloyrene hofnung, pyese fun Holendischn lebn in fir aktn* (uitgeverij Der Turem, Warschau). Gezien de door hem gekozen titel ligt het dus voor de hand dat Shlonsky, die in het Russisch en het Jiddisch was opgevoed, zich op de Jiddische versie baseerde, wellicht met het Russisch erbij. Voorzover ik kon nagaan is het in Nederland nooit in het Jiddisch opgevoerd.[7]

Abraham Shlonsky (1900-1973), dichter, krantenman, vertaler en belangrijk taalvernieuwer van het moderne, dagelijkse Hebreeuws, destijds nog in wording, was in de Oekraïne geboren, in een godsdienstig zionistisch gezin. Op zijn dertiende stuurden zijn ouders hem naar Palestina om naar de middelbare school in Herzlia te gaan, maar een jaar later toen er oorlog dreigde (de Eerste Wereldoorlog), ging hij terug. Na zijn studie en omzwervingen in Rusland en Polen kwam hij in 1921 met een groep jonge *chaloetsim* (pioniers) weer naar Palestina, waar hij als wegwerker en bouwvakker letterlijk zijn steentje bijdroeg aan de opbouw van het land. Intussen had hij in 1926 al twee dichtbundels gepubliceerd. Later gold elke verschijning van een bundel of boek van hem als een literaire gebeurtenis. Toen B. Katzenelson in 1925 *Davar* (vrij vertaald ‘Het Parool’) oprichtte, de krant van de socialistische vakbond Histadroet, werd Shlonsky er letterkundig redacteur, maar hij stapte al snel over naar minder ideologisch gebonden periodieken, waarvan hij er ook enkele zelf oprichtte. In 1928 kwam hij in dienst van *Ha'arets* (‘Het Land’, nog altijd de kwaliteitskrant van Israël). Met andere jonge schrijvers en dichters polemiseerde hij tegen het literaire establisment, de Schrijversbond en de retorische verzen over de lichtende horizon van het nieuwe Eretz Jisrael. Hij schreef vrolijke liedjes, kindertoneel, zoals zijn versie van Repelsteeltje, maar ook droefgeestige poëzie, zoals over het lot van de joden in Europa. Klassieken van Tsjechov, Gogol en Poesjkins zo goed als onvertaalbare roman in dichtvorm *Jevegenij Onegin* bezorgde hij in modern Hebreeuws. Daar zijn Engels weinig voorstelde, vertaalde hij Shakespeares *Hamlet* en *Macbeth* uit het Russisch. Deze werken verrijkte hij met eigen *trouvailles* en verwijzingen naar het Oude Testament. In 1967 kreeg hij de ‘Prijs voor Israëlische literatuur’. Op vredesconferenties trad hij op als afgezant van de linkse Israëlische intellectuelen.

Regen en storm

We keren terug naar de barak op die stormachtige avond van 14 november 1926, waar de nog jonge Shlonsky aan de even jeugdige spelers zijn vertaling van *Op Hoop van Zegen* voorleest, als 'Het verlies van de Hoop'. De groep is enthousiast. Men voert 'open gesprekken' over de 'boodschap' die het stuk uitdraagt: protest tegen de maatschappij en wrevel tegen de onderdrukten die gelaten deze misstanden accepteren.

'24 november 1926. Men komt bijeen met grote vertraging vanwege de regen en storm. Besloten wordt de storm op te nemen in het programma.'

De barak stond aan de Ha-Jarkonstraat in Tel Aviv, de boulevard langs de zee, destijds nog zonder al die 'Hiltons en Smiltons' zoals mijn oom Sieg Mendels placht te smalen. De groep daalt af naar het strand, 'om de geest en de geur van het stuk te absorberen. De groep geraakt in trance [...] ieder probeert te acteren in overeenstemming met zijn of haar rol. Blootsvoets komen ze terug in de barak met opgestroopte broekspijpen. Ze brengen dingen mee naar boven die zijn aangespoeld, stukken hout, kisten die de zee heeft uitgespuwd en slepen die mee naar de barak, als buit van de zee, in volle concentratie.'

'In deze atmosfeer van vissers gaan de uren voorbij. De kameraden zijn moe en hebben honger. Margalit [Meir Margalit, komisch acteur, die de oude "Kobus" speelt] gaat even naar de barakken van de Werkbrigade die naast ons liggen. Hij slaagt erin om daar enkele broden in de wacht te slepen. Naar hartelust gaat men door met repeteren. Jammer dat er niet ook vissen zijn, maar die zullen er ook wel komen.'

Op de avond van de 5de maart 1927 vindt de première plaats in de 'Expositiezaal' (een grote hangar), toegang twee piasters. Het succes is 'overweldigend. De regisseur en de jonge spelers oogstten langdurige ovaties. Het was voor het eerst dat in Eretz Jisrael een toneelstuk werd vertoond met zo veel deelnemers en dan met zo'n stormachtig succes. De decors van de kunstenaar J. Feldman (Paldi) verrasten door hun expressionistische stijl en de muziek van Joël Engel voor de epiloog werd door iedereen meegezongen.'

Engel had ook de muziek gecomponeerd voor Sch. An-Ski's klassieke toneelstuk *De Dibboek*, dat in 1918 in Moskou in première ging, bij het een jaar tevoren opgerichte repertoiretheater Habima (Het Podium). Het gezelschap, het eerste Hebreeuwse theater ter wereld, kwam pas in 1928 naar Palestina. Het is nu de naam van het nationaal toneelgezelschap met een eigen schouwburg in Tel Aviv.

We zien een foto van Yehuda Gabay Hart, in pioniersbloes, in de rol van Geert, de 'rooie' opstandige oudste zoon, die in drift zijn Atjeh-medaille uit het raam smijt. De Palestijnse Geert is geschminkt als een expressionistische figuur, met houtskool rond de ogen en boven de wenkbrauwen zwarte bogen als een omgekeerde knevel.

Paldi had faam verworven met zijn schilderijen van visserstaferelen en hij was daarmee de aangewezen persoon om de decors te schilderen. Het lijkt alsof het pu-

bliek ‘vanaf een dak’ alles uit een scheve hoek beziet. Op foto's doet het geheel denken aan *Das Cabinet des Dr. Caligari*, de griezelfilm uit 1920 waarin ook alle huizen en meubels scheef staan, of wellicht heeft de schilder Marc Chagall (Mosje Sacharovitsj Segal, 1887-1985) hem met zijn scheve taferelen geïnspireerd. Regisseur Halevi was een leerling van de Rus Wachtengov, die weer in de leer was geweest bij Vsevolod Meijerhold en Tsjechov-regisseur Konstantin Stanislavski, de eerste een aanhanger van de ritmische beweging.[8]

Materiaal uit een Israëlische archiefmap, met vermoedelijk een ontwerp voor een scènebeeld van *Vissers*.

Angorapoes

Na de première ging het gezelschap Ohel het land in, te beginnen bij de Yizre'ël Vallei, in elke plaats of kibboets met hetzelfde succes beloond. De pers was vol lof. Uri Kupferschmidt vertaalt en ik parafraseer. Caesari in de vakbondskrant *Davar* van 16 maart 1927: ‘Het kleurenspectrum is zo overrompelend, het woord is zo sterk en indringend, het talentvolle spel zo trots en moedig dat ik me in mijn naïviteit afvraag of het hier echt gebeurd is, bij ons in zulke zwarte en moedige dagen.’[9]

Hameiri in *Ha'arets*: ‘De voorstelling heeft grote waarde als volmaakte diepgaande schepping. Het vermag eerbied te wekken, niet alleen voor arbeiders in hun strijd om het dagelijks brood, of spelers die ook arbeiders zijn, maar ook voor oudgediende acteurs voor wie het spel alles betekent. Het publiek was de hele voorstelling lang verzonken in emoties, vanaf de buitengewoon indrukwekkende proloog tot de triomfantelijke epiloog, die de toeschouwers de moraal inprentte, dat arbeid boven elk regime en elke wet staat.’

In *Theatron ve-Omanoet* (‘Theater en kunst’), het krantje van het ‘Uitvoerend Centrum voor Cultuur en Opvoeding, afdeling literatuur en kunst, sectie toneel’ van de Histadroet, begint dr. Elazar Lubrani veelbelovend: ‘Heijermans is de eer te beurt

gevallen, dat zijn toneelstuk een plaats heeft gevonden in dit land. Dit drama is hier verweven tot een schokkend visioen. Maar is dat de schepping van Heijermans? Ik heb daar zo mijn twijfels over.' Vervolgens verliest hij zich in een oeverloze gewichtige woordenstroom, ongetwijfeld fier dat hij zulk hoogdravend Hebreeuws kent. 'Op de vraag: wat hebben de vissers en wij gemeen, dient men te antwoorden: het lot van de mens en zijn wederwaardigheden komen uit één levensbron en ze spreken één taal, boven alle geografische en raciale verschillen. Het toneel in onze dagen [...] ligt na aan het hart van ieder die door God geschapen is.'

Kinderen van één vader zijn wij allemaal. Zo gaat het nog kolommen lang door.

Humor is aan de recensent niet besteed. Aan het begin van de vierde akte voert Heijermans de redersvrouw op, Mathilde Bos, die haar man lastigvalt met een circulaire voor een inzameling om de torenklok te repareren: ‘Toe, schel de burgemeester is op.’ Bos bauwt zijn bekakte vrouw na. Een komische scène van bekvechtende echtelieden, waarin Heijermans zo'n meester was. Volgens Uri heeft Shlonsky deze karikatuur van vulgaire kouwe kak knap in adequaat humoristisch Hebreeuws gevat en ook het contrast tussen deftig en volkstaal. De regisseur had dit moeten schrappen, oordeelt de recensent; helaas had de heer Halevi zich niet kunnen ‘beheersen’: ‘Mevrouw Mathilde Bos interesseert ons helemaal niet, noch zijzelf, noch haar fratsen, of het nu de klok is op de kerktoren, een angorapoes of een officier van de Koninklijke Brigade.’ (Waar hij de laatste twee ‘fratsen’ vandaan haalt, is een raadsel; in het toneelstuk komen ze niet voor, noch bij Heijermans, noch in de ingekorte versie.) Door dit intermezzo wordt volgens hem de diepe ontroering waarin het publiek verzonken was, ruw verbroken. Hij bespreekt de dramatis personae, te beginnen met Barend (Avital), ‘een schitterende rol, een type van Maeterlinck, maar frisser, opstandiger, energieker. “Ik ga niet!” Hij gaat toch, zoals tienduizenden als hij zijn gegaan en altijd zullen gaan.’ De opstandige Jo, Geerts verloofde en Kniertjes nichtje, is ‘het type van een sterke en solide vrouw. Zij komt op tegen de belediging van alle vrouwen, hatend en liefhebbend, moedig en explosief, zonder compromis.’ Hij vindt Tsjechoval (reder Bos) te stijf, te onbuigzaam, ongevoelig voor het ritme dat de regisseur heeft bedoeld. ‘We mogen hopen dat hij na een grondige opleiding een der pijlers van Ohel wordt.’ ‘De melodie, waarin we wanhoop, opstandigheid en creativiteit herkennen en de betekenisvolle dansen zetten hun stempel op de voorstelling. Die avond heb ik tot in het diepst van mijn hart gevoeld wat we missen sinds de dood van Joël Engel.’

Nadien speelde ‘De Tent’ stukken met bijbelse onderwerpen en standaardrepertoire. In de eerste jaren dertig was er interne onenigheid of het een ‘proletarisch’ of een ‘nationaal’ gezelschap moest zijn. In 1934 maakte Ohel een succesvolle tournee door Europa, met het bijbelse en standaardrepertoire. Terug in Palestina schitterde de komische acteur Meir Margalit in de hoofdrol van *De brave soldaat Schwejk.* De crisis kwam in 1958 toen de Histadroet, wegens dalende belangstelling van het publiek, de subsidie introk. Na een korte opleving met stukken van Ionesco, Brecht en jonge Britse schrijvers, hief het gezelschap zichzelf in 1969 op. Blijkens een tekstboekje uit 1960 is *Het verlies van de Hoop* in elk geval tot en met dat jaar niet van het repertoire van ‘De Tent’ verdwenen.

Echt een stuk

In Shlonsky's vertaling herkennen we ook bij ons gangbare woorden uit het Jiddisch, zoals ‘tof’ en ‘sjikker’. Geregeld komt de Russische uitroep ‘Noe, noe!’ terug. Bos verwijt zijn vrouw dat zij een ‘Reichsthaler’ uit zijn portemonnee heeft weggenomen. ‘Juffrouw Clementine’ heet hier gewoon ‘mevrouw’, *geweret.* Het archaï-

Jonah Markovits, de ‘Kniertje van Eretz Jisrael’.

Yehuda Gabay Hart, de ‘Palestijnse Geert’.

sche woord voor ‘juffrouw’ vond Shlonsky blijkbaar te ongebruikelijk. ‘Het schip is ròt!’ is wat afgezwakt tot ‘gammel’.

Jonah Markovits, de Kniertje van Eretz Jisrael, staat op foto's uit de begintijd als een elegante, beeldschone jonge vrouw; ‘echt een stuk,’ prijst Uri. Dat past ook niet bij zo'n kliekjespan. En hoe verging het in Palestina de onvergankelijkste zin uit het drama, tijdloos klassiek, nog altijd een gevleugeld woord?

‘Truus: “De vis is duur”,’ leest Uri voor. ‘Kniertje: “Ja duur.”’

Dat klinkt toch anders dan: ‘Truus het gelijk. De vis wordt dúúr betaald...’

Eindnoten:

1 Dr. Uri Marcel Kupferschmidt, journalist en senior lector geschiedenis van het Midden-Oosten aan de Universiteit van Haifa.

2 Hij was *penny wise, pound foolish.* In zijn *Heyermans-herinneringen* (Laren [1925]) geeft zijn ‘literair-secretaris’ Frans Hulleman vermakelijke voorbeelden van Heijermans' vlagen van krenterigheid. Zo moest hij op een uitverkochte avond het publiek tellen. De directeur was bang dat het kassapersoneel hem bedonderde met de souches, bonnetjes die van de kaartjes worden afgescheurd. Zoals reder Bos had hij ook een hekje op kantoor, waarachter de werkster stond

te smeken: ‘Meheir, kraag ik alsjeblieft een bon van U? Een bon voor vaaf pond seep. Vaaf pond soda. Een flesch geest van sout. Een dubbeltje marmerslaap. En twee sjente turrefmolm voor de kattebak.’ Volgens Hulleman deed Heijermans overigens pogingen om zijn lievelingsstuk als revue opgevoerd te krijgen met muziek en zang, zoals tegenwoordig een musical.

3 De naam van de krant is op het knipsel niet aangegeven en ook niet achterhaald.
4 Uriël, in Groningen geboren als Van Gelderen.
5 Hoop, *Hatikwa*, zoals ook het volkslied heet.
6 *Theatron Ohel* (Tel Aviv 1983).
7 Ans-ki, de Jiddische theatergroep die ervoor in aanmerking kwam, heeft het in elk geval nooit vertoond.
8 Habima maakte in de eerste jaren deel uit van Stanislavski's Moskou's Kunsttheater.
9 De zionistische onderneming beleefde een ontmoedigend moreel, politiek en financieel dieptepunt. Er kwamen nauwelijks meer joden naar Palestina, zelfs niet uit Polen. In het land zelf ging het economisch slecht en er heerste grote werkloosheid.

Seinpost
Koos van Weringh
Der Tod ist ein Meister auch aus Deutschland

KEULEN - Op 24 februari 1991 raakte ik op de Kurfürstendamm in Berlijn verzeild in een gigantische demonstratie tegen de pas begonnen Golfoorlog. Ik stond op het brede trottoir de voorbijtrekkende stoet gade te slaan, zag de spandoeken met doodskoppen en anti-Amerikaanse teksten en hoorde de gescandeerde spreekkoren tegen president George Bush van de gevels van de monumentale bebouwing op straat terugkaatsen (het betreft hier niet de Amerikaanse president die tegenwoordig doende is met geweld de democratie in Irak in te voeren, maar zijn vader).

Een demonstrant verliet ineens de stoet en stak op het besneeuwde trottoir een sigaret op. Met de rug naar mij toegekeerd las ik de tekst: ‘Der Tod ist ein Meister auch aus Deutschland.’ Zonder het woord ‘auch’ is dit een van de beroemdste dichtregels uit de Duitstalige literatuur. Het komt voor in ‘Todesfuge’ van Paul Celan, een gedicht over de vervolging en uitroeiing van de joden door de Duitsers. De demonstrant had met zijn ‘auch’ de onkritische houding van de regering-Kohl tegenover de Verenigde

Berlijn, 24 februari 1991 (foto Koos van Weringh).

Staten eraan toegevoegd. Welke dichter brengt het zover dat een van zijn teksten op de rug van een demonstrant verschijnt?

De belangstelling voor Paul Celan en zijn achtergronden blijft ongebroken. In 2002 publiceerde dit tijdschrift een artikel van Ronald Bos over de geheime relatie die de dichter had met Gisela Dischner, in die tijd hoogleraar in de germanistiek in Hannover. Eind 2005 verscheen bij uitgeverij Suhrkamp in Frankfurt am Main een boek van 950 bladzijden met proza uit zijn nalatenschap, voorzien van uitvoerige commen-

taren. Bij dezelfde uitgeverij kwam ook nog een boek uit met de briefwisseling tussen de dichter en Peter Szondi, een literatuurwetenschapper. Beide boeken zijn in de eerste plaats bestemd, lijkt mij, voor die specialistische lezers die werkelijk alles, maar dan ook alles van en over Celan willen weten.

Een ander boek dat ook eind 2005 het licht zag zal zeker een grotere lezerskring bereiken en wel een door Helmut Braun samengestelde bundel over de stad in het vroegere hertogdom Bukowina waar Celan vandaan kwam: *Czernowitz. Die Geschichte einer untergegangenen Kulturmetropole* (Christoph Links Verlag, Berlijn, €29,90).

Het boek bevat een kaart van de Bukowina omstreeks 1910, toen het hertogdom deel uitmaakte van Oostenrijk-Hongarije, de Habsburgse dubbelmonarchie. Van Czernowitz links naar boven ligt Lemberg en van daar een beetje rechts naar boven Brody, het stadje waar Joseph Roth in 1894 geboren werd.

De ook in deze streek geboren schrijver en filosoof Manes Sperber (1905-1984) heeft eens opgemerkt: ‘Het volk sprak Oekraïens en Jiddisch, de geletterden Duits en als zij joden waren Hebreeuws.’ Dat was eens... Het boek van Braun maakt op indringende wijze duidelijk wat hier aan cultuur verloren gegaan is. ‘In deze omgeving leefden mensen en boeken,’ heeft Celan gezegd toen hij in 1958 de literatuurprijs van de stad Bremen in ontvangst nam. Verschillende bevolkingsgroepen en aanhangers van allerlei geloven woonden betrekkelijk vreedzaam naast elkaar. In het begin van de jaren veertig kwam daaraan een einde. Duitsers en de met hen collaborerende Roemenen transporteerden de joden naar kampen waar ze werden omgebracht. Degenen die overleefden emigreerden in alle mogelijke richtingen. En na de annexatie van de Bukowina door de Sovjet-Unie bleef van de culturele smeltkroes van Czernowitz niets meer over. De vernietiging van de Duits-joodse cultuur in dit gedeelte van Oost-Europa is terugblikkend een samenwerkingsproject van Adolf Hitler en Josef Stalin.

Paul Celan kwam via een omweg over Boekarest en Wenen in Parijs terecht, waar hij uiteindelijk in 1970 in de Seine sprong. Een andere beroemdheid uit Czernowitz is de dichteres Rose Ausländer, die via Boekarest, New York en Wenen in Düsseldorf terecht kwam. Een van haar gedichten, ‘Wer bin ich’, luidt als volgt:

Wenn ich verzweifelt bin
schreib ich Gedichte

Bin ich fröhlich
schreiben sich Gedichte
in mich

Wer bin ich
wenn ich nicht
schreibe

Het vraagteken achter het laatste woord ontbreekt. Maar Rose Ausländer heeft in haar werk de lezers duidelijk gemaakt wat het betekent een culturele voedingsbodem te (moeten) verliezen. Het gedicht ‘Todesfuge’ van Celan doet dat ook. En dan heb ik het nog niet over de andere dichters en schrijvers die in de bijdrage van Helmut Braun, ‘Viersprachenlieder erfüllten die Luft’, genoemd worden: Alfred Gong, Itzik Manger, Alfred Margul-Sperber, Alfred Kittner en Immanuel Weissglas. Door dit boek over Czernowitz verneem ik voor het eerst van hen. Wat ik hier in kort bestek van hen lees lijkt mij het begin van een nieuwe ontdekkingstocht in de Oost-Europese literatuur.

Wim Sanders
Volmaakt uit evenwicht
Het harde dichtersleven van Arie Visser, zondagskind

WIM SANDERS (1953) is publicist, vertaler en internetantiquaar. Hij publiceerde eerder in *De Parelduiker* over Gerrit Komrij en de Olympia Press.

Quo Vadis?

Ik wist niet wat ik wilde
En wilde niet naar wat ik wist
De vraag naar antwoord stilde
Ik had mij niet voor niets vergist

Uit: *Altijd onderweg*, 1976

Arie Visser was dichter, romancier, essayist en bewerker van oosterse poëzie. Een erudiete, gevoelige en intelligente man en een gedreven godzoeker die zich in een latere fase van zijn leven tot de islam bekeerde. Daarnaast was hij een straatslijper en hosselaar en een van de eerste heroïneverslaafden van Amsterdam, een verslaving die hij opliep door zich onvervaard te storten op middelen als hasj, opium, lsd en heroïne met als doel om, zoals dat in de jaren zestig heette, de geest te verruimen.

Wie zijn oor te luisteren legt in het Amsterdamse literaire circuit, hoort talloze anekdotes over Vissers eeuwige gebiets om aan geld voor heroïne te komen; zijn vele vrienden - ook de literaire - spreken vooral vol warmte over zijn poëtisch talent, veelzijdige kennis en relativerende humor.

Toen hij in de jaren na zijn huwelijk zijn persoonlijke leven eindelijk in vaste banen wist te leiden, werd hij in 1993 ziek. Begin 1996 bleek die ziekte lymfeklierkanker in een ongeneeslijk stadium te zijn. Hij stierf op 20 januari 1997, slechts 52 jaar oud. Zijn beste gedichten zijn van een klassieke schoonheid, zijn essays, vooral die over de Marokkaanse cultuur, hebben in de loop der tijden alleen maar aan actualiteit gewonnen en zijn enige roman *Het vangen van de draak* schetst een onsentimenteel en daarvoor ongekend beeld van de Amsterdamse drugsscene. Met zijn dood leek zijn werk volledig te zijn weggevaagd, nooit te hebben bestaan. Maar bij Arie Visser is zelden iets zoals het op het eerste gezicht lijkt: na bijna tien jaar in de

kelder van de literatuur opgesloten te zijn geweest, komt volgend jaar onder redactie van Oek de Jong en Guus Luijters zijn verzameld werk uit.

Dromer

Zijn eerste bewaard gebleven gedicht schreef Arie Visser op het Christelijk Lyceum van Apeldoorn. Hij won er een prijs mee, in dit geval met recht een aanmoediging:

Spreek

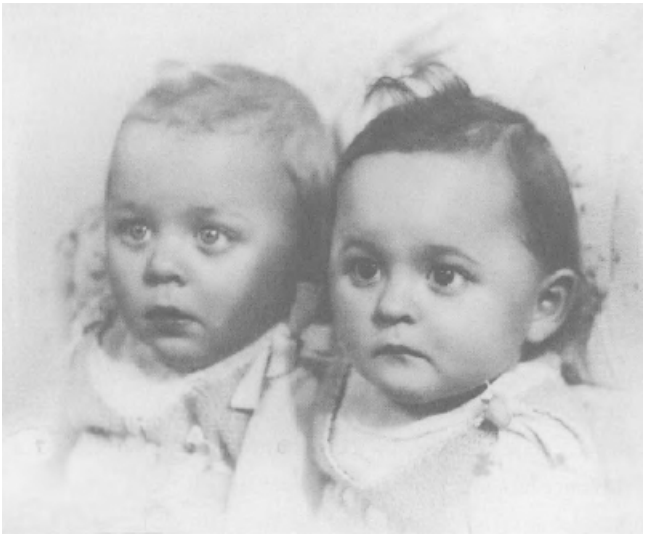
deel uitmakend van de kringloop
draai ik stationair in de tredmolen
de vicieuze bol mijn omwentelingslichaam
getekend door de koolstof tot aan
de ontbinding mijn aminozuren ja
zullen de aarde bemesten

de minuten die de tijd inspoot
slijten het beleefde lichaam
in het gedicteerde tempo
het woord wordt gemorst in kannen
en kruiken en de dorst niet gelest

maar ik taal nog naar het teken
om de tijd mee in het gezicht te slaan
en spreek
want de doden zijn kort van stof

Het zal niet zijn eerste vers zijn geweest. Visser was een leesjongetje dat op zijn negende al samen met een vriendje een boek schreef. Toen hij en zijn tweelingzus in de vijfde klas van de lagere school geplaagd door waterpokken thuis moesten blijven, ontdekten ze dat je ook zelf gedichten kon maken. Gedichten die moesten rijmen, want ze leerden voor iedere maandagochtend een nieuwe psalm uit hun hoofd en die rijmden immers ook?

Die psalmen leerden ze niet zomaar. De ouders van Visser waren gereformeerd. Arie's leven begon in de hongerwinter van 1944 in Sneek. Nadat moeder Cornelia te horen had gekregen dat ze een tweeling droeg, raakte ze in paniek. Ze had maar voor één kind kleertjes en in die tijd was er vrijwel niets te krijgen. Door de schrik werden de kinderen twee maanden te vroeg geboren. Arie was van meet af de dromer van de twee, met zijn mooie helblauwe ogen en blonde haar, zus Corrie, die later de Hindoestaanse naam Prashanta aannam, de bijdehante tante met de brutale bruine ogen en het donkere haar. Hun belangrijkste uiterlijke overeenkomst was



De tweeling op éénjarige leeftijd (archief Prashanta Visser).

hun scherpe neus. Hij leek op de vader, zij op de moeder. Hoewel ze elkaar soms jaren niet zagen, zou hun geestelijke band tot het einde van zijn leven standhouden.

Vader Jan Visser zat in het verzet, bij de Friese knokploegen. De autoritaire marineman maakte onder de schuilnaam Jelle deel uit van de knokploeg die op 8 december 1944 de beroemde overval op het huis van bewaring in Leeuwarden uitvoerde, een huzarenstukje waar de film *De overval* (1962) op is gebaseerd. Daarnaast was hij vrijwel zeker betrokken bij andere overvallen en liquidaties. In huize Visser werd bewust niet gepraat over zijn verzetsactiviteiten. Toen moeder Visser door de Duitsers werd opgepakt en uitvoerig verhoord, kon ze dan ook ondanks het feit dat ze werd gemarteld niets vertellen. Tot vlak voor haar dood heeft ze over deze martelingen gezwegen, hoewel die de rest van haar huwelijk en leven hebben getekend.

Zij en haar man kregen nooit de tijd om diepgaand oorlogservaringen met elkaar uit te wisselen, want direct na de oorlog moest vader Visser met de marine naar Indonesië. In 1950 verhuisde het gezin - dat inmiddels uit vier kinderen bestond, naast de oudere broer Janco en de tweeling ook jongere zus Marijke - naar Den Helder. 's Zondags bezocht de familie twee keer lopend de kerk. Verder mochten ze op die dag niets doen. Als vader Visser thuis was, las hij wel voor, uit de kinderbijbel van Anne de Vries of uit het werk van W.G. van der Hulst. Vanaf het moment dat ze zelf konden lezen, verslond de tweeling het ene boek na het andere. Lezen was het enige wat thuis werd toegestaan.

Het was in die jaren vrij gewoon bij de marine om lange tijd van huis te zijn. Terwijl pa Visser om de wereld zwierf en in landen als Indonesië en Australië passagierde, moest zijn vrouw in haar eentje de kinderen opvoeden en het huishouden bestieren. Hoewel ze als marinevrouw gewend was haar zaken zelf te regelen, viel haar dit steeds zwaarder omdat de psychische littekens van de oorlog geleidelijk

vaker gingen opspelen. Voor Arie was zijn vader een vreemde, een man die mooie brieven uit verre landen schreef en om de paar jaar thuis kwam en dan opeens de regie van het gezin overnam en met soms harde hand zijn droomwereld verstoorde, bijvoorbeeld als hij weer eens te laat thuiskwam omdat hij met de schillenboer was meegereden.

Omstreeks 1956 kwam vader Visser definitief aan wal. Hij kreeg in Hoenderloo een baan bij de Heldringstichting, een instituut voor door justitie doorgestuurde moeilijk opvoedbare jongens. De familie verhuisde nu naar Apeldoorn. Na de lagere school ging de tweeling naar het Christelijk Lyceum waar ze tot de tweede klas naast elkaar zaten. Arie doorliep de klassen van dit gymnasium moeiteloos, Prashanta kon hem nauwelijks bijbenen. Ze kreeg van haar vader toestemming om naar de MMS te gaan. De dromer moest het voortaan zelf uitzoeken; tot dan toe hield zijn tweelingzus als een secretaresse bij welk huiswerk hij moest doen. Aanvankelijk was hij een actieve leerling. Hij richtte een debatingclub op, zat in de redactie van de schoolkrant en mocht graag voetballen, maar zijn vader wilde dat hij zich maar op één ding concentreerde: goede studieresultaten behalen. Daarbuiten was hem niets toegestaan. Vader Visser wilde dat zijn kinderen een vak leerden zodat ze economisch onafhankelijk konden worden. Hij wist wat armoe was; zijn eigen vader had als lithograaf het zout in de pap niet verdiend. Daarnaast zag hij in dat Arie uiterst begaafd was en koesterde daarom hoge verwachtingen van hem: zijn zoon moest minstens dominee worden, liever nog professor. Maar vader Visser had de tijd tegen, en niet zo'n beetje ook.

Op de middelbare school sloot Arie vriendschap met o.a. de latere schrijver Peter ten Hoopen. Met hem en andere vrienden zocht hij de vrijheid, door hasj te roken en te trippen op lsd en door uitstapjes naar het Amsterdamse jazzmilieu te maken. Uiteraard wisten zijn ouders hier niets van. Visser wilde in eerste instantie jazzmusicus worden. Hij bespeelde ook verschillende instrumenten, maar kwam er snel achter dat hier zijn talent niet lag. Kort daarop wist hij met onwrikbaar zelfvertrouwen wat hij wél wilde worden: dichter!

Dichter

Voor Visser was het blowen behalve een spannende bezigheid toen al een manier om de voor hem gauw te harde werkelijkheid te ontvluchten. Hij was een dromer, een volkomen onpraktische jongen die liever over de dingen nadacht en las dan ze daadwerkelijk aan te pakken. Een van die harde werkelijkheden waaraan hij wilde ontsnappen was het huwelijk van zijn ouders dat steeds problematischer werd. Zijn moeder raakte regelmatig overspannen en de tienerkinderen moesten voorkomen dat ze zichzelf iets aandeed. Arie Visser was dol op haar en haar wankele gemoedsgesteldheid greep hem hevig aan. Daarbij behandelde zijn vader de kinderen vaak als zijn lastige pupillen in Hoenderloo, ‘streng maar rechtvaardig’, desnoods met ‘gepast’ geweld.

Pasfoto's van Arie als gezonde hippie, als keurig geknipte man met stropdas en als magere junk, zoals hij er meestal uitzag (erven Visser).

Na het lyceum mocht Visser omdat hij schrijver en dichter wilde worden Nederlands studeren aan de Vrije Universiteit in Amsterdam, de stad waar hij sindsdien altijd heeft gewoond. Hoewel hij in professor G. Kuiper een inspirerende leraar vond en via de grammaticus F.L. Zwaan geïnteresseerd raakte in het werk van Constantijn Huygens en de Engelse dichter John Donne, besloot hij het universitaire leven vóór zijn kandidaats vaarwel te zeggen. De theoretische fundamenten waren gelegd, nu werd hij definitief dichter, ondanks een vaderlijke waarschuwing van ‘dikke Gerrit’ Kuiper: ‘Toen ik hem meedeelde dat ik de universiteit ging verlaten, ten einde mij uitsluitend bezig te houden met literatuur, zuchtte hij en citeerde Piet Paaltjens: “Er waren eens zeven dichtertjes en de wereld drukte ze dood.” Vervuld van angstige voorvermoedens gaf hij mij zijn zegen.’

De beslissing om de universiteit te verlaten werd waarschijnlijk ook ingegeven door het feit dat hij was opgepakt voor het bezit van een kleine hoeveelheid hasj, een vergrijp waarvoor je in 1967-1968 achter slot en grendel werd gezet. Hierdoor kwam zijn vader erachter dat hij blowde en zette hij als straf onmiddellijk de maandelijkse toelage stop. Visser leefde nog enkele maanden van het geld dat zijn zus Prashanta - inmiddels leerling-verpleegster in Amsterdam - hem toestopte, maar toen ze er na een uitstapje van Arie naar Duitsland achter kwam dat hij haar halve maandinkomen niet aan de studie besteedde maar voornamelijk aan drugs, waaronder inmiddels heroïne, hield ze op hem financieel te steunen.

De jaren van het dichterschap en de eeuwige armoede waren voorgoed begonnen.

De rust van o

Vrijwillige drop-outs als Arie Visser zochten eind jaren zestig hun heil ver over de grens. In Amsterdam vertrokken bijna dagelijks bontgeschilderde opgelapte oude autobussen van de firma *Magic Bus* naar verre oorden als de Afghaanse hoofdstad Kaboel. De inzittenden hoopten daar ongestoord uitstekende hasj te roken en opi-

um te kunnen schuiven te midden van een lokale bevolking die naar hun verwachting bestond uit ‘rielekste vogels’ in kleurige gewaden.

Met nauwelijks een cent op zak liftte ook Arie Visser - die zijn studentenpak met stropdas inmiddels had verruild voor wat hippere kledij en schouderlang haar - in 1968 in zijn eentje op de bonnefooi naar Afghanistan en naar wat toen nog Perzië heette. Ongeveer in dezelfde tijd trok zus Prashanta naar Afrika waar ze tussen de Toearegs leefde; dat hippiegedoe van Arie was haar te passief. Zij zocht de daad, haar broer de opiumdromen. Toch hield ze geestelijk contact met hem. Op een dag voelde ze dat het niet goed met hem ging - hij zat op dat moment weer in Nederland - en stuurde hem daarom als morele steun een telegram: ‘Hemelsbreed zijn wij niet meer dan een ademtocht van elkaar verwijderd.’ Hij heeft dit telegram tot twee dagen voor zijn dood bij zich gedragen, waarna hij het haar teruggaf. Hij had het niet meer nodig.

In Afghanistan ontmoette hij het Nederlandse echtpaar Ruben Terzol en Astrid Geestman, die het land afgraasden op zoek naar goederen - zoals de in die jaren populaire Afghaanse jassen - die ze in Nederland aan boetieks konden slijten. Astrid herinnert zich hem als een vriendelijke, zachte jongen, die het liefst alleen opereerde. Het groepje waarmee hij optrok vulde de dag voornamelijk met hasj roken of opium schuiven en verkeerde feitelijk in permanente geldnood. Om ze voor de hongersdood te behoeden voorzagen Astrid en haar man hen enige tijd van eten. Later vertelde Visser aan zijn goede vriend en zielsverwant Willem van Brandwijk dat ze geld bijeen scharrelden door in Rome schimmelhasj verstopt in dichtgenaaide Afghaanse sloffen te verkopen. Hoewel hij een halfjaar in het Oosten is geweest en de cultuur en godsdienst van deze streken blijvende invloed op hem hebben gehad, heeft hij er tamelijk weinig over geschreven.

Broodmager keerde hij terug naar Amsterdam, waar hij enige tijd een zwervend bestaan leidde. Prashanta was weg en dus moest hij zijn eigen geld voor eten en drugs verdienen. Dat deed hij door te dealen; hij verkocht hasj aan Amerikaanse toeristen die op de lokroep van Amsterdam als hippiehoofdstad waren afgekomen. Warmte vond hij in de leeszaal van de Universiteitsbibliotheek, waar hij zijn fenomenale geheugen voedde met de meest exotische studies en gedichten. Naast de dagelijkse hasjconsumptie slikte en rookte hij alles wat hij te pakken kon krijgen. Langzamerhand kon hij niet meer zonder opium of heroïne. Aan Adriaan van Dis vertelde hij in 1983: ‘Op mijn dertigste zat ik eraan vast. De tegenwerking was me toen te groot geworden. Ik begon de moed op te geven. [...] Het interesseerde me niet of ik als een groot dichter werd beschouwd. Ik vind het een prachtig vak. Het is een obsessie die mijn hele denkwereld bepaalt. Ik kan me geen andere voorstellen. Dagelijks ben je bezig met het ongrijpbare te verwoorden. Soms sta je er vlak naast, dan ontglipt het je weer. Dat maakt zo wanhopig. Ik werd er gek van. En dan kom je in aanraking met o. De rust van opium is weliswaar tijdelijk maar het is toch een rust.’

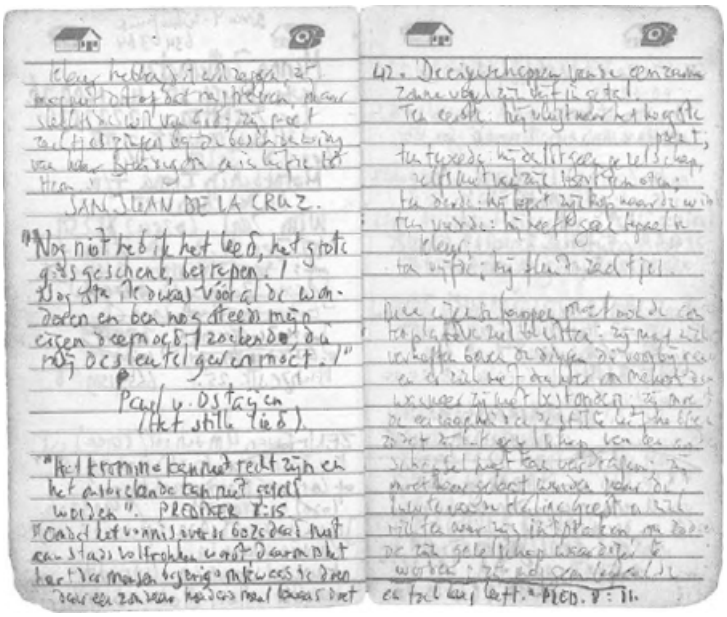
En over heroïne zei hij in 1996 tegen Peter Henk Steenhuis: ‘Heroïne is er om butsen in het beschadigde ego uit te bikken. Heroïne is het eindstation van een echec. Ik heb mijn heroïnegebruik nooit als negatief ervaren. Als er een middel helpt tegen depressies, is het heroïne. Wanneer ik het niet had gebruikt, was ik gek geworden.’

Plechtstatig

Ondanks zijn exotische uitstapjes was hij vanaf 1965 serieus bezig met het zoeken naar een eigen dichtstijl. Aan de invloed van Vijftigers als Kouwenaar kwam vrij snel een eind. Hij raakte wel bevriend of bekend met de dichters van de Nieuwe Stijl als Deelder en Vaandrager - die de poëzie soms letterlijk van de straat haalden - en was ook bevriend met podiumdichters als Johnny van Doorn en Vinkenoog, maar stamde in poëtische zin uit een heel andere familie. Visser voelde zich meer thuis bij dichters als Nijhoff(over wie hij een lang essay schreef), Gerhardt, Achterberg en Van Ostaijen, alle vier dichters die hij verstechnisch interessanter vond en bij wie hij de door hem gezochte religieuze elementen aantrof. Maar hij behoorde ook niet tot de vormvaste sonnettenbakkers à la Gerrit Komrij: ‘Omdat het allemaal gaat over treurigheid, ik vind het gewoon motregenlectuur.’ Daardoor stond hij als dichter apart. In een indrukwekkend radio-interview dat Stan van Houcke hem vlak voor zijn dood afnam, zei hij: ‘Dat heb ik altijd gewild, om poëzie te schrijven die als het ware een essayachtig idee uitdrukt. Daarom kost het ook zoveel tijd, want je moet eerst een wereldbeeld bij elkaar zien te harken dat krachtig genoeg is om die gedichten te funderen. Het is altijd al mijn ideaal geweest om van daaruit er een gedicht over te schrijven. [...] Wat ik als dichter wil doen is in de eerste plaats mooie, goeie gedichten schrijven. Wat wil zeggen: ze moeten hecht doortimmerd zijn en de ideeën die erin verscholen liggen moeten niet alleen wat positiever zijn dan het gemiddelde, maar je moet ze ook vele malen kunnen herlezen en dan moet je elke keer een nieuw aspect erin kunnen vinden.’

Zijn gedichten zijn dan ook nergens anekdotisch, geen verslagen van de zweepslagen die de duivels hem in het leven toedienden of beschrijvingen van de vreemde culturen die hij heeft bezocht. Het zijn eerder de poëtische conclusies die hij uit ongenoemde ervaringen heeft getrokken of pogingen om bijzondere momenten in woorden te vangen. Vanaf het Apeldoornse, door de Vijftigers beïnvloede begin tot zijn laatste kale kwatrijnen hebben ze iets plechtstatigs in hun toon: ‘man van god leer me spelen/leer me je visie delen’. Aan het eind van zijn leven, in de bundel *Licht en vuur*, heeft hij in enkele gedichten de eenvoudige diepte bereikt die zijn werk definitief over de drempel van de tijd duwt: ‘zonlicht speelde door zijn haren/op speurtocht naar de juiste toon/het oude liedje vond de snaren/wat is het leven bitterschoon.’

Hij was overtuigd van de kwaliteit van zijn poëzie - en later van zijn essays en krantenstukken - en nam het werken eraan zeer serieus: ‘Ik heb er eindeloos aan

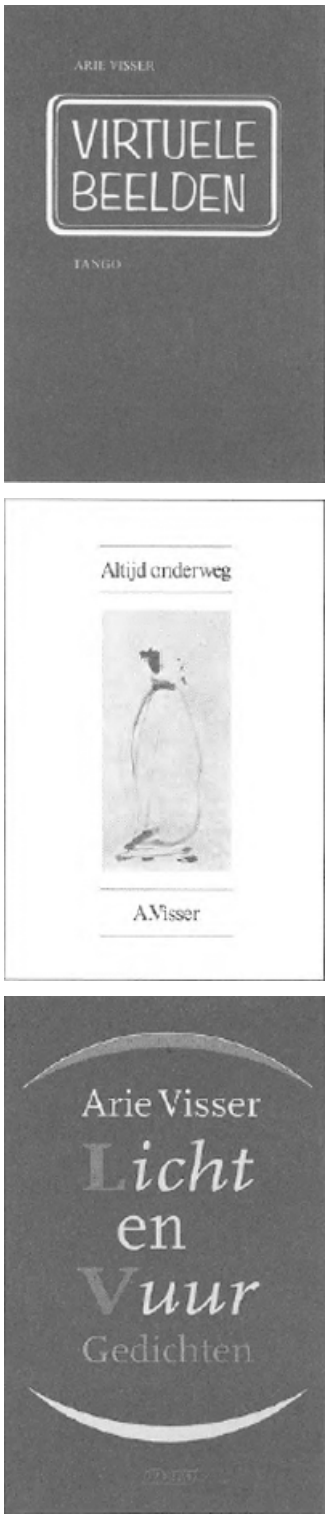


Notities in Arie Vissers beroemde agenda (erven Visser).

zitten vijlen, niet zwoegen, dat niet, ik wachtte, tot ik dacht: nu wordt het tijd naar dat fragment te kijken.' Zijn beste gedichten intrigeren en geven hun werkelijke bedoelingen pas na herhaalde lezing prijs.

Johnny

Terug in Amsterdam begon hij aan de opbouw van een sociaal web dat nu nog imponeert door zijn omvang en verscheidenheid. Guus Luijters: 'Zijn adressenboekje getuigt van zijn netwerk. Het is een klein bruin agendaatje waar werkelijk iedereen in staat, en waarin alle mutaties minutieus zijn bijgehouden. Zoveel jaar later is dit minuscule boekje nog altijd mijn laatste hoop als ik er echt niet in slaag om iemand te traceren.' Visser zwierf de hele dag door de stad. Lezen deed hij niet alleen in de warme leeszaal van de Universiteitsbibliotheek, maar ook tijdens het vaak lange wachten op een dealer. Een van de mensen die hij omstreeks 1973 in een café tegenkwam was de enkele weken oudere Johnny van Doorn, ondanks zijn jeugdige leeftijd toen al een legende. Het klikte meteen tussen deze twee ogenschijnlijke tegenpolen en ze sloten een warme vriendschap voor het leven. Visser was een man die diep in gedachten verzonken kon zijn, maar ook opeens onstuitbaar over zijn plannen kon uitweiden. Tafereel in de flat van de familie Van Doorn in Amsterdam-Noord: de flamboyante Johnny, in de keuken onverstoorbaar orerend achter zijn vrouw Yvonne aan dribbelend, achtervolgd door Arie die even koppig maar minder theatraal zijn verhaal aan Johnny kwijt wilde. Van Doorn introduceerde



Omslagen van de bundels *Virtuele beelden* (1974), *Altijd onderweg* (1976) en *Licht en vuur* (1996).

Visser via het beroemde journalisten- en kunstenaarscafé Scheltema in de literaire wereld en leerde hem de aardsere kanten van het bedrijf kennen. Niet voor niets zijn hij en Visser de twee bekendste bietsers uit het literaire circuit geworden. Johnny bracht Visser in contact met o.a. Hans Sleutelaar en samen hielpen ze hem bij het vinden van uitgeverijen. Ook probeerde hij hem ('Denk aan je *présence*, Arie!') wat

meer podiumgevoel bij te brengen, maar hoewel Visser tijdens een poëzieavond in het Concertgebouw optrad (waar warempel zijn vader kwam kijken), was hij bepaald geen voordrachtskunstenaar: hij las zijn gedichten voor alsof hij ze voor het eerst onder ogen kreeg.

Vissers entree in de officiële literaire wereld verliep met horten en stoten. In 1973 vond hij een uitgever voor zijn eerste dichtbundel *Virtuele beelden*: Tango. De bundel werd niet opgemerkt en niet lang daarna verdween de met veel bombarie begonnen Leidse uitgeverij roemloos van het toneel. In 1976 kreeg Hans Sleutelaar de redactionele leiding over een nieuwe veelbelovende uitgeverij: Boelen. Daar publiceerde Visser in 1976 *Altijd onderweg*, een bundel kwatrijnen. Deze op de oosterse lyriek gebaseerde gebonden dichtvorm was Visser op het lijf geschreven en leidde tot beklijvende regels en verzen: ‘Geen reisdoel is mij aangegeven/Terwijl ik toch de tol betaal/Hoe onrust mij heeft uitgedreven/Het kuiken uit zijn eierschaal.’ Ook dit boek verdween in het luchtledige. Geldschieter Olivier Boelen (in 1966 medeorganisator van het legendarische *Poëzie in Carré*) vertrok onverwacht naar Azië, waar hij even onverwacht overleed. Einde uitgeverij Boelen. In 1980 gaf uitgeverij Loeb & Van der Velden de mooi vormgegeven verzamelbundel *Voorlopig overzicht* uit, met daarin naast de twee eerste bundels, enkele verspreide gedichten en een serie bewerkingen van oosterse poëzie. Peter Loeb en Peter van der Velden kregen vervolgens ruzie en gingen ieder hun eigen weg. Visser trok mee met Van der Velden die vrij snel als zelfstandig uitgever failliet ging. In 1983 ten slotte publiceerde hij bij de

kleine, actieve uitgever Guus Bauer de cyclus *Con Alma.* In 1984 hield de nog jonge Bauer het uitgeven voor gezien omdat hij inmiddels een gezin met vier kinderen moest onderhouden.

Journalist

Hoewel Visser idealiter alleen wilde dichten, begreep hij inmiddels dat daar geen droog brood mee te verdienen viel. Naast geld voor zijn verslaving had hij niet veel nodig, maar hij moest eten en drinken en de huur betalen en daarom wilde hij de journalistiek in. Hans Sleutelaar, toen lid van de kernredactie van *Hollands Diep*, haalde hem bij dit befaamde culturele tijdschrift waarvoor hij het omvangrijke artikel 'Het verhaal van Charlie Parker' schreef. Het is nauwelijks voor te stellen dat iemand zonder enige journalistieke ervaring zo'n hecht doortimmerd lang verhaal wist te componeren. Visser combineerde in dit stuk zijn eigen ervaringen als musicus en drugsgebruiker met zijn liefde voor de jazz en de encyclopedische kennis die hij van deze muziek had. Praktijkervaring gekoppeld aan theorie en reflectie, een combinatie die al zijn grotere journalistieke stukken zou typeren, of ze nu over jazzgrootheden als Albert Ayler en Thelonious Monk of werelddichters als Kavafis, Ezra Pound en Martinus Nijhoff gingen, de schaduwkanten van methadon als afkickmiddel, de oosterse mystiek of de Marokkaanse cultuur.

Wederom sloeg het noodlot toe. Het nummer waarin zijn debuut stond bleek de zwanenzang van *Hollands Diep.* Maar deze keer had hij geluk. Max van Rooy, de drijvende kracht achter het tijdschrift, had bij zijn vorige werkgever NRC *Handelsblad* bedongen dat in het geval het blad zou mislukken, hij en de redactie terug mochten naar het Cultureel Supplement van de krant, dat toen onder leiding stond van K.L. Poll. Arie Visser was een van de freelancers die hij meenam. Poll had van het Cultureel Supplement een in literaire en culturele kringen gezaghebbend katern weten te maken en met deze nieuwe redactie braken gouden tijden aan. Deel van zijn succes was dat hij niet schroomde talenten met hun afwijkingen de vrije hand te geven en zich niet al te zeer bekommerde om toegankelijkheid of lengte van de stukken. Ook Poll zag in Visser een oorspronkelijk talent en hij bood hem daarom tevens gelegenheid in zijn *Hollands Maandblad* te publiceren. Onder de hoede van Van Rooy schreef Visser met tussenpozen van soms jaren tussen 1978 en 1992 voor de diverse katernen van NRC *Handelsblad.* Eerst boekbesprekingen, daarna algemene verhalen en vanaf 1986 fragmenten voor *Arabia felix* (Gelukkig Arabië), het boek waar hij als schrijver uiteindelijk op stuk zou lopen.

Mythen

Intussen was Visser een bekende figuur in het straatbeeld van de Amsterdamse binnenstad geworden. Bij een vaste groep mensen stond hij met maandelijkse regelmaat op de stoep om geld te lenen. Zijn erkentelijkheid betuigde hij door een paar dagen later een handgeschreven gedicht te sturen. Overigens betaalde hij het

geleende meestal terug. Ook bezocht hij vaak antiquariaten om daar boeken te slijten: ‘Ik heb wel het een en ander bezeten. Een prachtige collectie boeken en een hele mooie verzameling platen, maar die is verstandig genoeg bij een goede vriendin ondergebracht. Die heb ik goddank niet aan de junk hoeven verkopen.’

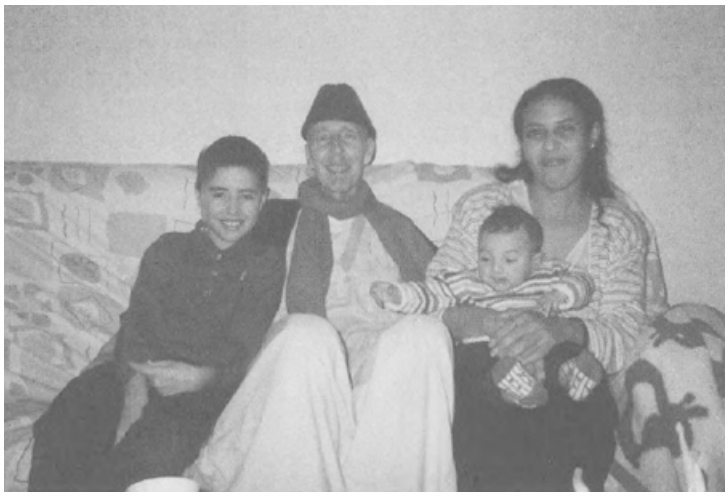
Over zijn vermeende diefstallen doen veel anekdotes de ronde. Visser wees dit soort verhalen altijd resoluut van de hand: ‘Dat is gewoon niet waar. Er is nog zo'n mythe: dat het personeel van boekhandel Athenaeum mij oogluikend boeken liet jatten. Ik heb daar nooit iets gejat omdat ze altijd hartstikke tof voor me waren. Ik mocht daar gewoon een boek meenemen en het pas drie maanden later betalen. Ik weet wel hoe dat verhaal in de wereld is gekomen: om de hoek is de Universiteitsbibliotheek, waar ik al sinds 1965 boeken leen. Die stopte ik altijd in een plastic tasje en dan dachten de mensen: daar zal wel gestolen goed in zitten.’ ‘Natuurlijk heb ik zoals iedere andere junk - ik wil eigenlijk zeggen, zoals elke dichter - ook wel eens boeken gejat. Maar ik ben er heel snel mee opgehouden omdat het niet lucratief genoeg was. Ten tweede begon ik sowieso een hekel te krijgen aan jatten. Er zijn andere wegen om aan je spul te komen als je slim bent. Zoals een beetje handelen voor eigen gebruik.’ Ook Guus Bauer ontkent kort maar krachtig dat Visser auteursexemplaren meteen naar het antiquariaat bracht: ‘Onzinverhalen.’

Arie Visser was niet het stereotype van een heroïneverslaafde. Slechts gedurende een korte periode verwaarloosde hij zichzelf werkelijk. Weliswaar introduceerde Van Dis hem als ‘Iemand waar ik altijd met een grote boog om heen liep omdat hij zo wazig keek en zo graag een geeltje leende’, maar dankzij zijn andere verslaving, de poëzie, krabbelde hij ook regelmatig op: ‘Ik wist dat als ik me helemaal zou laten opslokken door het junkenleven of de heroïnehandel, dat het dan afgelopen zou zijn met de poëzie. Als ik weer eens een paar maanden alleen maar aan poeiertjes had lopen denken, dacht ik, Arie, jij was toch wat anders van plan, verraad je talent nou niet, houd je kunst toch schoon, je moet weer gaan schrijven.’

Volgens Oek de Jong kon hij met Visser diepgaande gesprekken voeren over allerlei filosofische en literaire kwesties: ‘Op het terras van café Bern heeft Arie me eens de finesses van een gedicht van John Donne laten zien.’ De dichter Halil Gür vertelde op Vissers begrafenis hoe deze hem een week lang elke ochtend om negen uur had bezocht om hem te helpen bij het oplossen van versificatieproblemen. Hij heeft ook nog enige tijd les gegeven aan de Utrechtse schrijversschool. Dit alles kan toch moeilijk kenmerkend worden genoemd voor het gedrag van de meestal met zijn concentratievermogen worstelende junk.

Junkieroman

Johnny van Doorn introduceerde Visser in 1982 bij De Bezige Bij, die hij beloofde een roman te schrijven. Om de drukte van de Nieuwmarkt en Zeedijk te ontvluchten, ging hij naar zijn broer Janco in Hengelo waar hij *Het vangen van de draak* in enkele weken schreef Het boek verscheen in 1983. ‘*Het vangen van de draak*, mijn bekendste



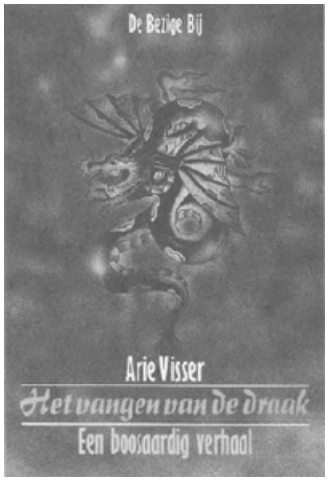
Arie Visser, Chadia en hun gezin (collectie Oek de Jong).

werk, zie ik als een zijstap. Ik lag behoorlijk aan de gallemieze en had geld nodig om mijn leven op een nieuw fundament te zetten.'

Adriaan van Dis schreef erover: 'Het speelt zich af in de Amsterdamse drugsscene die de schrijver noodgedwongen door en door kent. De zorgvuldige milieu-schildering - drie dagen uit het leven van een junk - heeft de compositie van een Griekse tragedie. Geheel volgens de regels, inclusief de katalysator, een plotselinge wending en een bloedige sterfscène. In zijn verhaal verwerkte Visser verwijzingen naar Slauerhoffs Leven op aarde, Nijhoffs Awater en pastiches van detectives à la Peter Cheney. Voor de belangstellende lezer zijn de privégrapjes van de schrijver nauwelijks te ontdekken. "Het is een Joyciaanse foef" zegt Visser "Een boobytrap voor de critici die wel weer zullen zeggen dat iemand uit de junkcultuur niet zorgvuldig kan schrijven."'

De critici waren inderdaad niet erg tevreden. Vlak voor deze roman verscheen de bundel *Op de rug van vuile zwanen* van René (later: Renate) Stoute, een boek vol junkie-verhalen dat kennelijk zo veel indruk had gemaakt dat een recensent in zijn stuk over Vissers boek al sprak over 'oververzadiging op dat gebied'. Ook het junkiejargon moest het ontgelden. Woorden die we nu als normaal beschouwen werden in die tijd als hinderlijk exotisch ervaren. Gerrit Jan Zwier was in de *Leeuwarder Courant* het negatiefst. Zijn recensie leek meer een afrekening met het verschijnsel heroïneverslaving dan een zorgvuldige literaire weging. Ook Ed Schilders kwam in *Vrij Nederland* uiteindelijk tot een negatieve conclusie. Hoewel het boek de literaire geschiedschrijving niet heeft gehaald, oordeelt men er tegenwoordig veel positiever over. Simon Vinkenoog vindt het een meesterwerk, 'Zo authentiek; [...] zeer ingeto-

gen de demon beschrijvend. [...] Hallucinerend, ontroerend.' Rogi Wieg pleitte in 1996 al voor een herdruk en de jonge schrijver Joris van Casteren spreekt het boek aan 'vanwege de uiteindelijk ongewenste, maar toch aanlokkelijke zelfkant. [...] En bovenal geldt dat het goed is geschreven.' In andere kringen deed de roman, die twee drukken haalde, het meteen al goed. In de Bijlmerbajes was het een hit en het Utrechtse Trimbos-instituut voor verslavingszorg bestelde tien exemplaren als leerstof voor nieuwe medewerkers.



Omslag van de roman *Het vangen van de draak* (1983).

Chacha

Visser voelde zich vaak ongelukkig. Hij had wel enkele langdurige liefdesverhoudingen gekend, o.a. met een meisje uit Hamburg en met Arianne van der Veen, de dochter van de schrijver Adriaan van der Veen, maar deze liepen uiteindelijk stuk op zijn verslaving. Een bewonderaar noemde hem een 'haveloze en wat desolate edelsteen aan de bar'. Oek de Jong schreef over de avond dat hun vriendschap ontstond: 'In het begin van de jaren tachtig leerde ik hem kennen op een avondje met schrijvers. Hij brak in dit gezelschap in tranen uit, dronken. Ik nam hem achter op de fiets om hem naar huis te brengen. Op de Nieuwmarkt sprong hij eraf en viel plat op zijn gezicht. Er brak een stukje van zijn tanden, wat ik buitengewoon treurig vond.'

In die tijd koppelde de Arabist Adri Markx illegale Marokkanen aan vrijgezelle Nederlanders. Hij arrangeerde een ontmoeting tussen Visser en de mooie jonge Marokkaanse Chadia Moussadeq, later door Visser liefkozend Chacha genoemd. Bij hun eerste gesprek in zijn stamcafé, café Bern op de Nieuwmarkt, was het meteen raak: 'Ik was gewoon stapelverliefd op haar en ben met haar getrouwd, maar toen wist ik ook al meteen: dat wordt islamiet worden.' Visser hechtte veel waarde aan Chadia's eis dat hij zich eerst moest bekeren tot de islam: 'Als Chacha had gezegd, als je met me trouwt hoef je geen islamiet te worden, had ik meteen nee gezegd, want dan had ik geweten dat het een schijnhuwelijk zou zijn.' En hij wilde geen schijnhuwelijk. Enkele maanden eerder had een familielid hem gevraagd of hij niet voor even wilde trouwen met een Roemeense zodat deze een verblijfsvergunning

kon krijgen. Visser weigerde: hij wilde alleen in het huwelijk treden als hij verliefd was. In dit geval zo snel mogelijk. Zijn vrienden keken er verbaasd van op, maar zagen ook dat zijn liefde oprecht was.

Destijds al waren huwelijken van illegalen met Nederlanders hoogst verdacht, zeker als die Nederlander een junk was. Toen Chadia op 20 juni 1984 voor het West-Indisch Huis stond om met ‘de zich dichter noemende Arie V.’ in het huwe-

lijk te treden, werd ze in haar trouwjurk door de Vreemdelingenpolitie gevankelijk weggevoerd. Waarschijnlijk was de politie getipt door iemand uit de Marokkaanse gemeenschap die het niet kon zetten dat ze op eigen initiatief met een Nederlander trouwde. Zijn vrienden hadden Visser nog nooit zo boos gezien. Hij spande een kort geding aan tegen de Staat dat hij twee weken later won, twee weken die Chadia, nog steeds in haar trouwjurk, in de cel doorbracht. Vlak voor de uitspraak werd ze naar Schiphol gebracht om per vliegtuig het land te worden uitgezet, een actie die rechter mr. R.C. Gisolf nog gedurende de zitting verhinderde. Hij oordeelde daarna dat in het Verdrag van Rome staat dat iedere man en vrouw van huwbare leeftijd het recht hebben om volgens nationale wetten een huwelijk aan te gaan en dat de motieven van de aanstaande echtelieden daarbij geen rol spelen. Na de uitspraak genomen krantenfoto's tonen een overduidelijk gelukkige Arie en Chadia die spoedig daarna in de echt werden verbonden.

Hoewel er oppervlakkig bezien van alles tegen dit huwelijk pleitte - Chadia was vrijwel analfabeet, Visser buitengewoon belezen -, bleek het in de praktijk heel geslaagd. Niet alleen was Visser zeer verliefd op Chadia, ook was er eindelijk iemand die voor hem zorgde. Zelfs financieel: Chadia verdiende vaak bij als schoonmaakster. Daarnaast was hij gek op het zoontje dat al snel werd geboren. Regelmatig citeerde hij instemmend een uitspraak van de rabbi's: ‘Het huwelijksbed is de voorsmaak van de hemel.’

Zijn bekering tot de islam was niet vreemd aan zijn eigen levensvragen. Hoewel hij al vrij vroeg het gereformeerde geloof vaarwel had gezegd, bleef hij een godzoeker. In 1987 schreef hij over de aanzet tot zijn zoektocht: ‘Alle angst is uiteindelijk doodsangst. Als angst een gebrek aan kennis is en dus beheersbaar door kennis, valt doodgaan dan te leren? Dat is de vraag waarop ik antwoord zoek. Is deze kennis, zo hij er is, overdraagbaar? [...] De cultuur waarin ik leef geeft me geen fatsoenlijk antwoord. Desondanks wil ik het toch weten. Dus zoek je het buiten de deur.’ Deze spirituele zwerftocht voerde hem eerst langs de oosterse godsdiensten, bovenal het zenboeddhisme, maar hij ontdekte in alle religies gelijksoortige, mystieke elementen. ‘De pluspunten zijn de geestelijke rust die ik heb gevonden, met name door de studie van de koran en de tradities, gezien door de bril van de gigantische soefi-traditie. [...] ik ben tot één conclusie gekomen. Afgezien van de culturele kleur zie ik geen enkel verschil met zen, of die nou Japans of Chinees is, als je een beetje van de verf afkrabt, kom je hetzelfde hout eronder tegen.’

En daarom heette hij voortaan Arie Omar Visser.

Grijpstuivers

Na zijn huwelijk probeerde hij af te kicken met behulp van methadon. Helemaal gelukt is hem dat nooit, maar in ieder geval hoefde hij niet meer meteen na het wakker worden op stap om eerst geld en vervolgens dope te scoren.

Hij begon de koran uit te pluizen en stortte zich volop in zijn nieuwe gezinsle-

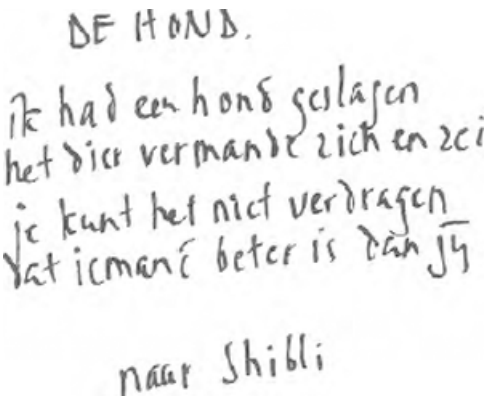
ven. Daardoor verkeerde hij tussen en met Marokkanen, in Amsterdam maar ook in Casablanca, waar zijn schoonfamilie woonde. In die stad leerde hij de intieme zijde van het islamitische leven kennen. Hij voelde zich er op zijn gemak, mede vanwege het warme weer, maar ook - net als in Afghanistan - doordat hij in zo'n eeuwenoude samenleving de rust vond die hij nodig had om te kunnen denken en schrijven. In Amsterdam zag hij met lede ogen aan hoe de Marokkaanse cultuur voortdurend in conflict kwam met de Europese en voorzag hij de ernstige strubbelingen die uit deze botsing zouden gaan voortkomen. In NRC *Handelsblad, Bres* en *Hollands Maandblad* schreef hij diverse artikelen over zijn belevenissen met de koran en de Marokkaanse cultuur. De actualiteitswaarde van de meeste van deze artikelen is in de loop van de tijd alleen maar toegenomen; ze tonen een Nederlander die oprecht zijn best doet om zich een vreemde godsdienst en cultuur eigen te maken, maar daarbij oog blijft houden voor de negatieve kanten van die cultuur.

Hij werkte heel lang aan zijn artikelen, waardoor zijn productiviteit uiterst laag was; en daarmee zijn inkomen. Ook begonnen de verhalen die hij in het kader van *Arabia felix* schreef te specialistisch te worden voor de wat luchtigere Achterpagina van NRC *Handelsblad.* Ze werden vaker geweigerd dan vroeger, mede omdat de wind in journalistiek Nederland uit een andere hoek begon te waaien. Artikelen mochten niet te lang zijn, moesten een zekere frivoliteit vertonen opdat de lezer zijn aandacht niet zou verliezen. Visser begreep hier niet veel van, zoals o.a. bleek uit een brief aan uitgever Rob van Gennep: ‘Verwacht wordt dat ik mijn beste werk afsta voor een grijpstuiver. Artikelen waar ik soms maanden aan heb zitten sleutelen, worden gehonoreerd of het gaat over een reportage over de tieten van de Dolly Dots. (Mocht ik daar maar over schrijven...) Ik heb hier regelmatig over geklaagd, maar het helpt niets. De kwaliteitskrant houdt me in de wurggreep van de inktkoelie.’

Hij ontbeerde de journalistieke routine om snel een helder stuk te schrijven en verzeilde daardoor in een vicieuze cirkel waaruit het moeilijk ontsnappen was: zonder subsidie kon hij niet de artikelen schrijven die een boek moesten worden, maar hij kon die subsidie pas krijgen als hij dat boek had geschreven.

Het tij keerde definitief. In januari 1991 overleed Johnny van Doorn plotseling aan alvleesklierkanker. Op voorspraak van Hans Sleutelaar vroeg HP/*De Tijd* aan Visser om een herdenkingsstuk te schrijven, maar na inlevering werd het door redacteur Jhim Lamoree geweigerd: ‘de toon achtte ik te gezwollen, de analyse zonder argument en de persoonlijke anecdote ontbrak.’ De slotzin van deze koele afwijzing was onthutsend bot: ‘Reden genoeg om uw artikel niet te honoreren, temeer omdat u niet tot de vaste medewerkers van ons blad behoort.’ Hij had inmiddels een dichtbundel voltooid, *Licht en vuur*, maar, schreef hij aan Jules Deelder, ‘het is treurig maar waar: ik kan dit werk aan de straatstenen niet kwijt. Mijn verhouding met verschillende uitgevers in A'dam is hierop stuk gelopen. Noch Bertje Bakker, noch Meulenhoff, noch die leverkwaallijders van Prometheus wilden eraan. Waar-

Brief aan uitgever Mai Spijkers uit 1989 (erven Visser).


DE HOND.
Ik had een hond geslagen
het dier vermande zich en zei
je kunt het niet verdragen
dat iemand beter is dan jij
naar Shibli

Handschrift van de bundel *Licht en vuur* (eigendom Guus Luijters).

om niet is me een raadsel.' De redacteuren van sommige uitgevers waren nochtans heel duidelijk in hun oordeel. David van het Reve schreef namens de redactie van Bert Bakker: 'Wij vinden ze unaniem mager, zwak en van een al te kinderlijke eenvoud.' En Erik Menkveld van De Bezige Bij vond ze 'Geen kwaliteit genoeg' hebben. Anderen dachten daar heel anders over. Oek de Jong schreef hem in een eerder stadium over *Altijd onderweg*: 'Je kwatrijnencyclus vind ik echt perfect. Robert Anker stelde ergens dat hij in zijn poëzie streefde naar een "amalgaam van aanschouwelijkheid en abstraktie". Die formule lijkt van toepassing op je beste werk. [...] En hoe is het gesteld met de dood in je gedroomde poëzie? Daemon, dichter, alomvatter en zelfontwrichter. Jij neigt veel meer naar het lichtende, zacht fluitende, dan naar het duistere.'

Om hem voor de poëzie te behouden en wat te laten bij verdienen, richtte Guus Luijters een gedichtenclub op, waarvan de leden - onder wie Martin Bril, Jan Mulder, Pieter Boskma, Thomas Verbogt en Theun de Winter - maandelijks tegen betaling een handgeschreven gedicht ontvingen. Aan ideeën voor artikelen ontbrak het hem niet en zijn aantekenboekjes staan vol met titels van al bedachte boeken, maar zonder platform kon hij ze niet schrijven. Ook raakte hij in deze periode gefascineerd door het werk van de wiskundige L.E.J. Brouwer, die hij om zijn intuïtieve benadering geniaal vond. Tot iets concreets heeft deze bewondering niet geleid.

In 1995 maakte hij een einde aan *Arabia felix*: ‘Bij elkaar schreef ik 2200 pagina's over Marokko. Het boek handelde over het verschil tussen de Nederlandse cultuur en de Marokkaanse. Het werk werd een waddeneiland: aan de voorkant kalfde het af, omdat ik moest constateren dat het net niet was wat ik wilde, en aan de achter-

kant groeide het aan.' 'Ik heb *Arabia felix* weggegooid, alleen de fragmenten die in kranten en tijdschriften gepubliceerd zijn, heb ik bewaard, bij elkaar een bladzijde of 70. Door mijn visie zou ik verschrikkelijke ruzie krijgen met Nederlanders én Marokkanen. Ik wilde in dat boek zonneklaar aantonen dat Nederlandse deskundigen schromelijk hebben zitten slapen en dat de Marokkaanse autoriteiten slechts geïnteresseerd zijn in de valuta die naar Marokko worden gestuurd. Ik wilde dat boek slechts schrijven als het fonds voor de letteren of het fonds voor de journalistiek bereid zou zijn het substantieel te honoreren, zodat ik in staat zou zijn mij in vrijheid uit te kunnen spreken en er geld zou overblijven om mijn familie te vrijwaren van ernstige problemen.'

Hebben die 2200 pagina's werkelijk bestaan? Guus Luijters gelooft er niets van, anderen, zoals Prashanta en Willem van Brandwijk, wel; hij vertelde hun er regelmatig over. In ieder geval is er geen snippertje van het ongepubliceerde werk bewaard gebleven.

Bestelbusje

Het onregelmatige leven van een verslaafde had Visser intussen gesloopt. Hij was altijd al een lopend skelet geweest - een neuroloog constateerde in 1991 dat hij ondervoed was -, maar had inmiddels ook voortdurend pijn aan zijn voeten, knieën en rug: 'Een bezoek aan het postkantoortje hier, vijf minuten heen en terug, betekent dat ik voor de rest van de dag uitgeschakeld ben.' Maar wat hem halverwege 1993 overkwam had niet direct met zijn junkiebestaan te maken: 'Ik begon te sukkelen, zag er grauw uit en viel af. Men kon niets vinden. Eind vorig jaar kreeg ik zo'n last van mijn darmen dat ik niet meer kon eten. En ik kon ook niet meer naar de wc. Ik was zo erg afgevallen en uitgedroogd dat ik ben opgenomen en aan de infusen gelegd. Bij een kijkoperatie bleek dat de lymfeklieren te hard groeiden en mijn dunne darm werd dichtgedrukt. Ik kreeg zes chemokuren voorgeschreven [...]. Half augustus was ik klaar en begin september begon de bestraling. Toen ik eind september terugkwam voor controle was er in de buikholte niets meer te zien. Maar een week later voelde ik me opnieuw beroerd. De lymfomen waren teruggekomen in mijn longen. Meneer Visser, zeiden de artsen, het ziet er slecht uit, we weten niet of uw lichaam voldoende hersteld is om een nieuwe chemokuur aan te kunnen.'

Een week voor de onheilsmededeling vertelde Chacha dat ze zwanger was.

In de laatste fase van zijn leven ging hij ineens veel doelbewuster te werk, alsof hij zijn leven netjes wilde afronden. Hij had altijd al veel nagedacht over de dood en zijn geloof leek hem te helpen bij de aanvaarding van het onvermijdelijke: Een arts vroeg hem of hij bang was voor de dood. 'Nee,' antwoordde hij, 'jij wel?' Tegen Guus Luijters zei hij twee maanden voor zijn dood: 'Ik heb een hard leven gehad, maar een mooi leven. Ik beschouw mezelf nog steeds als een zondagskind.'

Wat hij in 1977 schreef over Charlie Parker leek nu op hemzelf van toepassing: 'Zelfs in zijn late nadagen, toen hij er lichamelijk zeer slecht aan toe was, had hij een

AAN DE MAST

meester pijn las mij de les
met het lemmet van zijn mes

en hij nagelde mij vast
– naar het scheepsrecht – aan de mast

dit bracht hij mij aan het verstand

ik heb een knoopsgat in mijn hand

Facsimilé van een gedicht uit de bundel *Licht en vuur* (1996).

zekere opgewektheid over zich die, denk ik, alleen zij hebben die weten dat de dood vlakbij is.' Zoals altijd wandelde en fietste Visser al zijn vrienden af, nu om te vertellen dat hij binnen een jaar dood zou zijn. Hij deed daar niet dramatisch over. De vrouw van zijn vriend de schilder Q. Jan Telting beloofde hij lachend een groet van boven te sturen. Hij vroeg aan Yvonne van Doorn en Prashanta of ze hem het laatste jaar wilden bijstaan. Ook andere zaken handelde hij voortvarend af. 'Als ik mijn hele leven zo efficiënt met mijn tijd was omgegaan als deze acht weken, dan had ik niet een mislukt leven gehad wat het nu ogenschijnlijk is.' Hij stuurde een verzoeningsbrief naar zijn inmiddels eveneens doodzieke vader en kreeg een even verzoenend antwoord. Alsof hij de cirkel helemaal rond wilde maken draaide hij in dat laatste jaar vaak platen van Kathleen Ferrier, de lievelingszangeres van zijn moeder. Hij ordende zijn papieren en verzorgde zijn literaire nalatenschap. Zelfs zijn begrafenis regelde hij tot in de puntjes. Hij wilde niet in een lijkwagen weggebracht worden, want bij leven had hij ook nooit in zo'n dure auto gereden. Daarom koos hij voor een bestelbusje. Van tevoren had hij zijn graf uitgezocht; min of meer naar Mekka gericht. Niet bij de Taj Mahal in India, zoals hij graag had gewild, maar onder een mooie hoge populier op een begraafplaats in Amsterdam-Noord.

Tot zijn grote vreugde verscheen *Licht en vuur* dan toch, vijf jaar na de voltooiing en een maand voor zijn dood. Betty van Garrel schreef hem: 'Ik vind het mooie gedichten, de taal zowel als de inhoud is van al het overbodige ontdaan. Ze zijn essentieel en puur.' Hij gaf drie lange, nietsverhullende interviews aan HP/*De Tijd, Trouw* en de VPRO-radio. Oek de Jong sprak met hem over zijn leven en poëzie en legde die lange gesprekken op de band vast. Hij maakte de geboorte van zijn zoontje Gabriel nog mee: 'eind augustus is er een klein mannetje bijgekomen, dat mij overdag niets dan vreugde brengt, en 's nachts, wanneer ik niet kan slapen, veel, heel veel pijn.' En hij voltooide 'Zien met het hart', een naar zijn idee baanbrekend essay

Arie Visser in zijn laatste levensjaren (uit: *Bres* 183, 1997).

waarin hij een meditatietechniek openbaarde die het lichamelijke met het mystieke kon verbinden. Dit was zo belangrijk omdat volgens hem nu, voor het eerst, door middel van een wetenschappelijk controleerbare oefening het terrein van de mystieke ervaring kon worden betreden. Willem van Brandwijk maakte er een boekje van en *Bres* publiceerde het vlak na zijn dood. Ook dit essay, hoe wereldschokkend voor de kenner wellicht, bleef onopgemerkt.

Helder

Tien dagen voor zijn dood zei hij in het ziekenhuis tegen Stan van Houcke: '[...] dat is het enige waar ik echt bang voor ben, voor ondraaglijke pijn.'

Die pijn kwam wel. Weer thuis bij zijn gezin bleef hij dankzij zijn wilskracht op de been. Medicijnen weigerde hij, hoewel de pijn bijna niet te harden was: hij wilde met een heldere geest sterven, met open ogen 'overgaan'. Hij schreef met de hand nog een brief aan zijn zoon Mahdi, die deze pas mocht lezen op de dag dat hij volwassen werd. Kort nadat hij de laatste regels had voltooid stortte hij in, kon hij alleen krimpend van de pijn op zijn bed liggen. Om zes uur 's ochtends waarschuwde Chadia Yvonne van Doorn en Prashanta dat ze meteen moesten komen. Toen ze arriveerden schreeuwde hij het uit van de pijn. Ze probeerden hem te kalmeren, zeiden dat hij een geluksvogel was, drie vrouwen om hem heen, welke man kon hem dat nazeggen. Ze zaten allemaal op het grote gezinsbed, ook Chadia en de kinderen. Opeens werd hij rustig en draaide zich op zijn zij in de foetushouding. Prashanta vroeg: 'Arie, Arie, hoor je me nog?' Hij liet blijken dat hij haar hoorde.

'Arie, als het mijn tijd is, kom je me dan halen?'

‘Ja, dan kom ik je halen.’

Yvonne en Prashanta zeiden om beurten: ‘Ga maar naar het Licht, ga maar naar Johnny, Johnny staat al op je te wachten.’

Het leek erop dat hij iets zag, maar hij kon niet zeggen wat. Hij zei alleen: ‘Tot ziens, tot gauw.’ Er verscheen een grote glimlach op zijn gezicht. Beide vrouwen verbaasden zich erover dat hij tot het laatst zulke helderblauwe ogen hield, als sterren.

Op 20 januari 1997 tussen tien en half elf's ochtends kwam er een einde aan het aardse bestaan van Arie Omar Visser.

Zijn laatste voltooide gedicht was een kwatrijn voor zijn oudste zoon, raadselachtig en ontroerend in zijn kinderlijke eenvoud en magerte:

Evenwicht

ik duw de schommel op en neer
hij is volmaakt uit evenwicht

ik duw en duw hem heen en weer

ik zie het licht in je gezicht

26/12/96
voor Mahdi

Bijzondere hulp bij het maken van dit verhaal heb ik gekregen van Oek de Jong, Prashanta Visser en Guus Luijters, waarvoor mijn grote dank. Dit portret is verder samengesteld uit interviews (persoonlijk, telefonisch of per e-mail) met Yvonne van Doorn, Willem van Brandwijk, Max van Rooy, Stan van Houcke, Christine Telting, Simon Vinkenoog, Astrid Geestman, Janco Visser, Guus Bauer, Hans Dulfer, Betty van Garrel en Hans Sleutelaar.

Citaten zijn afkomstig uit de volgende interviews:

Adriaan van Dis, 'Zonder huis ga je zwerven.' In: NRC *Handelsblad*, 14 oktober 1983.

Ad Fransen, 'Is dit genoeg: een stuk of wat gedichten?' In: HP / *De Tijd*, 6 december 1996.

Peter Henk Steenhuis, 'Zo verschoof mijn boek door de zee.' In: *Trouw*, 7 december 1996.

Stan van Houcke, voor *De Avonden*, VPRO-radio, februari 1997, opgenomen in: *Dat blijft geheim* (Amsterdam 2006).

Andere citaten zijn afkomstig uit de boeken van Arie Visser en uit: Oek de Jong, *De wonderen van de heilbot. Dagboek 1997-2002* (Amsterdam 2006) en Guus Luijters, 'Een zondagskind', in *Kinbote* nr. 2, 2006.

Bibliografie van Arie Visser

1974 *Virtuele beelden.* Poëzie. Uitgeverij Tango.
1976 *Altijd onderweg. Een cyclus.* Poëzie. Uitgeverij Boelen.
1980 *Voorlopig overzicht. Gedichten 1965-1980.* Uitgeverij Loeb & Van der Velden.
1983 *Con Alma. Een cyclus.* Poëzie. Uitgeverij Guus Bauer.
1983 *Het vangen van de draak. Een boosaardig verhaal.* Roman. Uitgeverij De Bezige Bij.
1985 Jay McInerney, *Schitterlichten, grote stad.* Roman; vertaling. Uitgeverij Bert Bakker.
1996 *Licht en vuur.* Poëzie. Uitgeverij L.J. Veen.
1998 *Zien met het hart.* Essay. Privé-uitgave door Willem van Brandwijk.

In voorbereiding: *Verzameld werk.* Poëzie, proza en essays. Uitgeverij Prometheus (redactie Guus Luijters en Oek de Jong).

Arno van der Valk
't Was waarlijk Pinksteren
Martinus Nijhoff in uniform

ARNO VAN DER VALK (1970) is neerlandicus en publiceerde eerder in *De Parelduiker* over Hermans en Reve.

De slag op de Grebbeberg van mei 1940 geldt als een symbool voor de wanhopige Nederlandse afweer tegen de verraderlijke Duitse inval. De dramatische gevechten daar, waarbij honderden Nederlandse militairen omkwamen, maakte de dichter Martinus Nijhoff (1894-1953) als reservekapitein der Huzaren van nabij mee.

Dat een van Nederlands bekendste dichters daarbij grote indruk onder zijn manschappen achterliet, hangt uiteraard niet samen met zijn dichterlijke natuur, maar met zijn houding in die eerste oorlogsdagen. Menselijk gezien liet hij zich toen van zijn beste kant zien. Veelzeggend: echtgenotes en kinderen van soldaten die onder Nijhoff dienden, weten 65 jaar later nog precies wie *kapitein* Nijhoff was, terwijl ze van de *dichter* Nijhoff nooit hebben gehoord. Reden te meer voor een onderzoek in de defensiearchieven naar zijn belevenissen tijdens de mobilisatie van 1939 en de meidagen van 1940. Zo komt er weer zicht op een stukje van Nijhoffs biografie, waarop het nog altijd wachten is.

Mobilisatie

Op donderdag 24 augustus 1939 moest de 45-jarige Nijhoff binnen een uur zijn huis verlaten, toen het telegram arriveerde waarin de voormobilisatie op 25 augustus werd gelast.[1] Zo werd hij als reservekapitein van het eerste regiment Wielrijders (II verkennersafdeling, 11de eskadron) in een schoollokaal te Deventer onder de wapenen geroepen.

Op 28 augustus 1939 werd de daadwerkelijke algemene mobilisatie afgekondigd. De dag erop verlieten duizenden mannen huis en haard om voor hun nummer op te komen. Nadat Duitsland op 1 september Polen was binnengevallen, vertrokken de Nederlandse legereenheden naar hun stellingen in de verdedigingslinies. Drie dagen lang doorkruisten honderden treinen en kilometerslange colonnes auto's, infanterie, wielrijders, huzaren en artillerie Nederland. En op 3 september, de dag dat Engeland en Frankrijk Duitsland de oorlog verklaarden, hadden alle Nederlandse troepen hun verdedigingstellingen bereikt. Zo was Nijhoff met zijn mannen naar de kazernes in Ede gefietst.

De villa ‘Gea’ in Ede, waar Nijhoff in september 1939 verbleef (part. coll.)

Uit Nijhoffs beschrijving van zijn ontmoeting met een voormalig regimentsgenoot blijkt dat hij de mobilisatiedagen intens heeft beleefd: ‘Het maakt een enorm verschil, of men gedurende de oorlogsdagen aan de zuidrand was, zoals ik, van de Veluwe, of aan de noordrand, zoals hij. Niettemin heeft de voorafgaande mobilisatie, gezamenlijk doorgebracht in een Veluwe-dorp, waar men geheel op elkaar was aangewezen, zulk een innige band gelegd, dat men bij het weerzien brandt van verlangen elkaar dit verschil in ervaring mee te delen.’[2]

Edes hotelletje

In de eerste van de acht maanden durende mobilisatie functioneerde de veldpost moeizaam. Op 7 september 1939 schreef Nijhoff zijn vrouw Netty dat hij via de veldpost te bereiken was op ‘commt II E.W. II. Verk. A.-Veldleger’ of anders op het adres van het kleine Edese hotelletje Gea (Stationsweg 2-4).[3] Hoewel hij nog schreef: ‘Bij het burgerlijk adres mag geen militair onderdeel vermeld worden’, nam hij het de daaropvolgende maanden niet al te nauw met de geheimhouding van de onderdeelslocaties en het verzoek geen plaatsnamen maar veldpostnummers te vermelden. Hij liet zijn vrouw nauwkeurig weten waar hij zich bevond en of ze kon langskomen. Na zeven uur 's avonds was hij vrij, maar mocht Ede niet uit.[4]

Uit zijn brief van 25 september blijkt dat Nijhoff zijn intrek had genomen in villa Silva Sanat (Stationsweg 40), maar wat hij toen op de Johan Willem Frisokazerne in Ede deed is onbekend. Er werden oorlogsstellingen gebouwd langs de Grebbelinie en op strategische punten in de omgeving. Op het infanterieschietkamp Harskamp werden officieren en het kader van mortier-, pantserafweergeschut- en mitrailleurcompagnieën geschoold. En de marsvaardigheid werd opgevoerd: de wielrijders moesten in november 1939 een mars van 90 kilometer kunnen afleggen. Tijd voor ontspanning was er ook, want volgens de zoon van wachtmeester Muis was er een heus voetbalteam geformeerd.

Over de manier waarop Nijhoff zijn taken als commandant uitvoerde, is meer bekend. Volgens een van zijn luitenants, W.H. Gesner van der Voort, had hij als een commandant een persoonlijke band met ieder van zijn mannen (ruim 150 man) en kon hij geen ‘douw’ geven, d.w.z. niet militair straffen. ‘Wel kon hij straffen met

"U vraagt mij, in Uw brief van gisteren, om een portret. Er bestaan er twee in uniform: een briefkaart-foto van mijn "buste", (zeer leelijk!) en een groote foto van mij en mijn eskadron, d.w.z. met wat daarvan over was, genomen in Juni 1940 toen wij uiteengingen. De eerste kan ik niet vinden, de tweede kan ik niet missen. Ik zal naar de eerste nog eens goed zoeken, en hem U sturen als ik hem vind." Nijhoff aan F.P.A. Henkels, brief d.d. 30 juli 1942, coll. Letterkundig Museum. Zie voor de eskadronsfoto p. 58 (coll. Letterkundig Museum).

zijn ogen en met een enkele opmerking.'[5] Een sinterklaasviering met zijn familie liet hij voorbijgaan omdat hij iets voor zijn troep organiseerde, maar hij kon een enkele keer ook uitschieten, 'raak en hard; dan had hij binnen een uur spijt en - aangezien intrekken niet mogelijk was - restte hem slechts de "kater" van een gevoelig man, alleen te verzachten door een gesprek met één van zijn officieren.'[6]

Ook is enigszins bekend hoe de dichter de mobilisatie beleefde. Volgens zijn naasten paste de officiersfunctie hem goed. Jo van Dullemen-de Wit (1894-1973) schreef: 'Toen hij als reserve-officier weer [*na de Eerste Wereldoorlog*] in dienst moest, herkende hij en onderging hij er opnieuw alle charme van. Het samenzijn in eenzaamheid, de geur van de hei, van het ransel als het nat is en van het geweer als het pas ingevet is.' Zij lijkt uit een brief van Nijhoff te citeren als zij (tussen aanhalingstekens) schrijft: 'Wat bevalt mij het luitenantsleven weer bijzonder goed! Een zekere ruwe nonchalance van mannen onder elkaar tijdens de tochten over de hei, het zwemmen en het bridgen, het elkaar niet meer willen kennen dan voor een graad van kameraadschappelijkheid nodig is, het respect voor het uniform op straat, het "bon coeur et mauvais caractère" dat nu eenmaal dit soort leven eigen is, bevalt mij na een tijdruimte van vijf jaar waarin ik toch overigens sterk veranderd ben, weer even goed als vroeger.'[7] Hij leerde er volgens haar het volk, zijn volk, en de soldaat kennen: 'God gaf een kinderhart aan den soldaat'.[8]

Slecht gehumeurd

Op 14 december meldde Nijhoff aan Netty dat waarschijnlijk ‘zeer binnenkort onze geheele afdeling uit Ede weg en naar Arnhem overgaat’. En inderdaad: vanaf 9 ja-

nuari 1940 verbleef hij aan de Velperweg 73 en later in het hotel-restaurant Pax (Velperplein) in een ijskoud Arnhem. Het jaar 1940 begon met een koudegolf die bijna twee maanden zou aanhouden. Er viel veel sneeuw en er werden temperaturen lager dan -20°C gemeten. Op 7 februari schreef hij: ‘Ook hier is de dooi ingevallen, de ijsschotsen in de rivier zijn aan het kruien. Ik moet zeggen dat ik van vorst en sneeuw zelden genoeg heb. Het geeft iets “Zweedsch” aan de anders zoo trieste Hollandsche steden.[9] En triest is Arnhem.’

Zijn werkdagen beleefde hij niet bepaald als hartverheffend: ‘Ik heb me aangewend om 9.- uur 's avonds naar bed te gaan en 's morgens om 5.- uur te rijzen. [...] Om kwart-voor-acht doe ik mijn jekkertje aan, stap naar de kazerne, en kom er om een uur of zes zeer slecht-gehumeurd vandaan. Eten, een kopje thee, naar bed.’ Het liefst zou hij schrijven: ‘Levendiger dan ooit wordt mijn oude wensch, met droog brood op een zolderkamer te zitten en niets te doen dan schrijven, of liever mij tot schrijven zetten. Heerlijk is het te gaan zitten, met een pen in de hand, de eerste vijf minuten.’ Maar de twee uur 's morgens waren niet genoeg om de vertaling van Euripides' *Iphigenia in Taurië* op tijd klaar te hebben, die hij schreef ter gelegenheid van het afscheid van de rector van het Utrechts Stedelijk Gymnasium. De leerlingen voerden op 6 juli 1940 alleen het eerste bedrijf op.[10]

Zijn zoon Faan - ondertussen ordonnanschauffeur bij de luchtdoelartillerie - zag het zo somber niet in: ‘De officier spelen in een mooi uniform, dat lag hem heel erg. In de mobilisatietijd, eind '39, begin '40 ben ik hem eens gaan opzoeken. Hij had me toen zijn autootje gegeven, een kleine Fiat, en daar reed ik mee naar Arnhem. En ik kwam ergens in een sociëteit vol hoge pieten, en daar zat hij aan een tafeltje in een luie stoel.’[11] In tegenstelling tot zijn zoon moest vader Nijhoff echter vaak paraat zijn: ‘Wij zijn geconsigneerd en tal van maatregelen van verhoogde waakzaamheid zijn genomen.’ ‘Ik ben 's avonds geen cent waard,’ liet hij op 19 maart weten.[12] Op 10 april werden de verloven ingetrokken, waarna hij op 15 april 1940 schreef: ‘Ik had al eerder willen schrijven, maar de geheele week heb ik nog geen uur rustig op een stoel kunnen zitten. Mijn afdeling is weer in het holst van den nacht verhuisd naar Ede en ik ben zoo gelukkig geweest weer een kamer te vinden in mijn voormalig pension Stationstraat 40. Dit is dus voorloopig mijn adres. Ede op zichzelf is een verademing na Arnhem. Het is hier heide en dennen en hooge lucht, en het gevoel “Siberië”.’ Om dezelfde brief te besluiten met: ‘Ik moet nu weer op de motor klimmen en voor de zooveelste maal diverse wachten en wegafsluitingen controleeren. Het is hier donders koud, vooral 's nachts, en regenachtig.’

Huzaar

Op 1 mei 1940 vond bij de cavalerie een ingrijpende reorganisatie plaats, waarbij de Wielrijders en Huzaren door elkaar werden gehusseld. Zo werd Nijhoff commandant van het vijfde eskadron van het vierde Regiment Huzaren. Voor de dienst-

plichtige boerenjongens in zijn eenheid was hij een vreemde commandant. Voor hen was een officier met drie sterren een ritmeester, maar deze droeg zilveren in plaats van gouden sterren en had een onbereden uitmonstering. Nijhoff zei dan: ‘Vind je me geen gekke ritmeester?’ Volgens Gesner van der Voort was dat zijn ‘typische manier iemand te laten doordenken, hem een vergissing te laten bemerken’.[13]

In tegenstelling tot de Wielrijders genoten de Huzaren aanzien, niet in de laatste plaats omdat het kader van dit traditionele onderdeel werd gevormd door de crème de la crème van de nog flink naar status en afkomst ingedeelde samenleving. Nijhoff was in het veld en in de officiersmess dan ook omgeven door baronnen en jonkheren.

In 1941 bracht Nijhoff een rapport uit aan het hoofdregelingsbureau Landmacht ten behoeve van de krijgsgeschiedenis. Daaruit blijkt dat zijn nieuwe, met mitrailleurs, mortieren en pantserafweergeschut versterkte eenheid bij een Duitse aanval drie taken had.[14] In de eerste plaats moesten ze vernielingen aanrichten, om daarna de oorlogsopstelling in te nemen. Indien de vijand met overmacht en uit het oosten zou naderen, moesten ze zich vervolgens vertragend terugtrekken langs de lijn Arnhem-Wageningen-Leersum. Ze hadden nadrukkelijk de opdracht om grotere gevechten te vermijden, omdat de legerleiding deze huzaren het liefst heelhuids terug achter de Grebbelinie wilde hebben wegens gebrek aan gevechtsklare reserves. Ten slotte moest Nijhoff als garnizoenscommandant Arnhem geld uit die stad naar Den Haag transporteren.

Mobilisatie of niet: het gewone leven ging door; ook het culturele leven. Op 5 mei 1940 zond de VPRO-radio een gedeelte van Shakespeares *De storm* in Nijhoffs vertaling uit als hoorspel. De première van dit stuk onder regie van Ben Albach (1907) stond door de Vrijzinnige Christelijke Jeugd Centrale (VCJC) gepland voor pinksterzondag 12 mei 1940. Die première zou nooit plaatsvinden: in de nacht van 9 op 10 mei 1940 brak ‘Het Uur U’ voor de Duitse troepen aan en overschreden zij de Nederlandse grens.

Gewond

Nijhoff en zijn manschappen brachten die gedenkwaardige nacht door in de Menno van Coehoornkazerne in Arnhem. Tien wachten van het eskadron bewaakten met springstof beveiligde objecten in Oosterbeek, Heelsum en Renkum. Om 04.00 uur ontving Nijhoff van zijn commandant luitenant-kolonel Jhr. S.M.S.A.A. de Marees van Swinderen in Ede telefonisch het bericht ‘hoogste graad van strijdvaardigheid’, waarna om 05.00 uur het bevel ‘vernielingen uitvoeren’ werd ontvangen. Vóór acht uur 's morgens waren de dertien bevolen vernielingen en versperringen uitgevoerd. Ook waren enkele extra versperringen met bomen aangebracht.

Zo werd het spoorwegviaduct over de weg Arnhem-Oosterbeek opgeblazen, waarbij Nijhoff werd getroffen door een scherf. Hij liep een wond op en brak een

Nijhoffs eskadron (coll. Letterkundig Museum).

middenvoetsbeentje. Of zoals Gesner van der Voort het formuleerde: ‘Zijn verantwoordelijkheidsgevoel had hem naar de plaats van handeling gedreven, zijn tekort aan kennis van explosieven had hem naar die plaats te dicht gedreven.’

Nijhoff moet veel pijn hebben geleden, maar hij verwisselde direct zijn rijwiel voor de duozit van de Harley-Davidson van de motorordonnans. En, zoals hij later rapporteerde: ‘Met hulp van een stok en een gerequireerde auto was ik, na een zeer stevig verband, uitstekend in de gelegenheid mijn onderdeel te blijven commanderen.’ Dat was hard nodig, want zijn onderdeel kreeg te maken met de krachtige opmars van het beruchte SS-regiment ‘Der Führer’. Deze Duitse eenheid had in de Blitzkrieg die Hitler voor ogen stond, als opdracht nog op 10 mei de Grebbeberg in te nemen. Langdurige, felle tegenstand werd niet verwacht.

Wit laken

Van zijn vier pelotons plaatste Nijhoff er één in Heelsum en één bij de Keijenberg en Quadenoord in Renkum. De resterende twee pelotons namen strategische posities in ten noorden en zuiden van Oosterbeek. Ook Nijhoffs commandopost was daar ingericht.

Vanuit de Oosterbeekse positie werden korporaal M. de Vries en dienstplichtige A.W. Bruyl door Nijhoff vooruitgestuurd naar de hoogte bij de KEMA (Utrechtsestraat), om zo snel mogelijk de komst van de vijand te melden. De Vries moest een wit laken op de weg leggen wanneer de Duitsers naderden. Als een verbindingsman vanuit een schuurtje in Oosterbeek dit laken zag liggen, moest hij dit met signalen aan eskadronscommandant Nijhoff melden. De Vries en Bruyl werden om ca. 11.00 uur evenwel verrast door Duitsers in burgerauto's en bussen. Zij vielen na een vuurgevecht in Duitse handen.[15] Door hun waarschuwingsschoten werd Nij-

hoff toch tijdig gewaarschuwd voor de 200 man van het derde bataljon van de SS Standarte 'Der Führer'.

Om 11.30 uur ontvingen de pelotonscommandanten in Oosterbeek machtiging van Nijhoff naar eigen inzicht te handelen en terug te trekken naar het beboste gebied bij het pompstation tussen Renkum en Wageningen. Daar wilde hij met de meesten van zijn manschappen weerstand bieden. Om contact te houden met de troepen op de Grebbeberg en de terugweg vrij te houden, stuurde hij zijn eerste peloton naar Wageningen.

Zo fietsten de mannen van het eerste peloton naar Wageningen en later door naar het hoofdkwartier in Leersum. Volgens de dochter van pelotonscommandant Gesner van der Voort zagen de mannen in het verlaten Wageningen bij een slager nog worsten buiten hangen. Een moment later hingen ze aan hun sturen, want zulke versnaperingen mochten toch niet in handen van de moffen vallen? Even ten westen van Wageningen werden ze met worsten en al onder vuur genomen door eigen troepen op de Grebbeberg. 'Met een onderbroek op een karabijn bij wijze van witte vlag' maakten ze contact met de voorposten bij de Grebbeberg. Nijhoff was hier niet bij 'daar ik eerst later met het noordelijke pel[oton], westwaarts ben gegaan'.

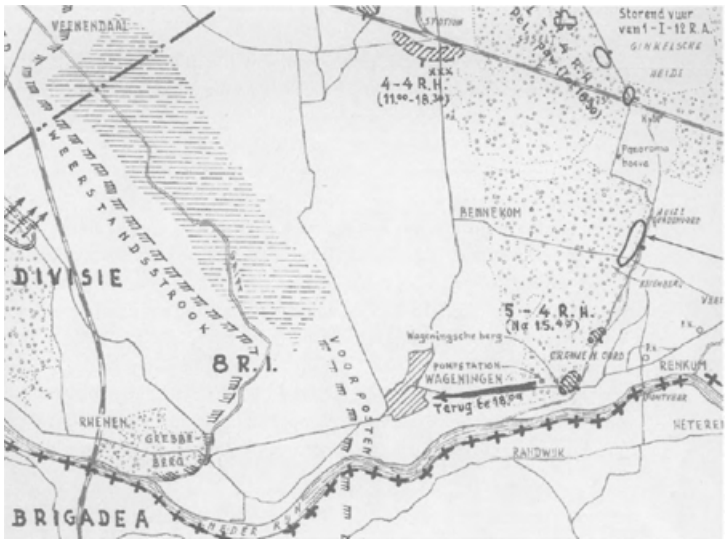
Vrij schootsveld

Nijhoff was bij zijn tweede peloton in Heelsum gebleven, waar hij het stuk pantserafweergeschut in stelling liet brengen. Dit afweervuur wist de Duitse opmars te vertragen door verkennende motorrijders en een pantserwagen buiten gevecht te stellen. Volgens de Duitse auteur Otto Weidinger in *Division Das Reich* (1969) werd het vuur van Nijhoffs troepen daar tot zwijgen gebracht. In werkelijkheid verschenen er rond 15.30 uur drie pantserwagens die probeerden de stelling te omsingelen en trok Nijhoff zijn troepen vervolgens terug op de stelling bij de Wageningse Berg.

Twee pelotons lagen daar in een goed gekozen en voorbereide stelling langs een van noord naar zuid lopende bosrand ten westen van Renkum.[16] Het verhaal gaat dat een aan de toenmalige landbouwhogeschool studerende Indische prins, verloofde van de dochter van de plaatselijk boswachter, daar de wegwijzers had veranderd om de Duitsers te pesten. Onder aan de Wageningse Berg had hij een bord met het opschrift 'Grebbeberg' geplaatst.

In het open gebied onder aan de Wageningse Berg ontstond een kort maar hevig vuurgevecht, waarover Nijhoff later rapporteerde: 'Uit eigen waarneming, naderhand door betrouwbare getuigen bevestigd, meen ik dat de D[uitsers]. daar nogal verliezen hebben geleden.'

Ondanks hun enorme overmacht slaagden de SS-bataljons er niet in enige terreinwinst te boeken. Of, zoals de officiële militaire geschiedschrijver V.E. Nierstrasz het formuleerde: 'De E[skadrons]. C[ommandant]. leidde met grote rust en kalmte het gevecht, niettegenstaande zijn voetverwonding'.[17]

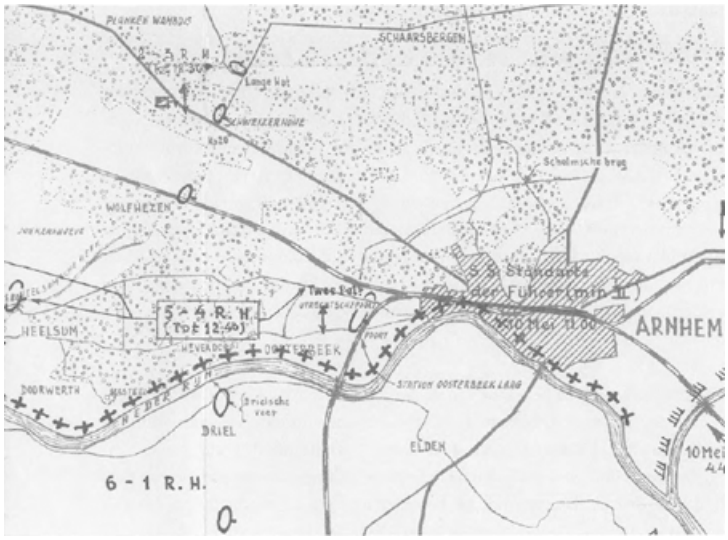


Kaartfragment c2 van de troepenbewegingen in Gelderland op 10 mei 1940, uit V.E. Nierstrasz (1955); zie n. 17 (collectie Nederlands Instituut voor Militaire Historie).

Er sneuvelden niet alleen Duitsers. Tijdens dit gevecht werden twee Renkummers, Jacob Peelen (31) en zijn knecht Gerrit van Harn (29), dodelijk getroffen terwijl zij de koeien melkten. Doordat Nijhoff tot na 17.00 uur wist stand te houden, werden ook burgerlevens gespaard. De evacuatie van Wageningen was namelijk pas op dat tijdstip afgerond. Ook zijn eigen eenheid leed verliezen: zonder de vermisten Ten Barge, Bosz en Schuurman trok het vijfde eskadron zich om 18.00 uur via Wageningen en de Grebbeberg terug naar Leersum. Niet gedwongen door de vijand, maar vanwege de invallende duisternis en omdat de legerleiding de eenheid zo ongeschonden mogelijk achter de Grebbelinie wilde laten terugkeren.

Die avond maakte het eskadron vanaf 21.00 uur leger in hotel Donderberg in Leersum. De 207de infanteriedivisie en het SS-regiment Der Führer bezetten ondertussen Wageningen. Hun opdracht om de Grebbeberg in te nemen was echter mislukt, mede dankzij de moed en tactiek van Nijhoffs vijfde eskadron. Toch was het niet alleen moed en heldendom wat de klok sloeg die dag. Volgens de weduwe van eskadronslid wachtmeester Gramser trof haar man sommige posten verlaten aan en deden enkele jongens het in hun broek van angst.

Hoe dan ook, volgens luitenant-kolonel E.H. Brongers doet de weergave van de feiten door dr. Loe de Jong geen recht aan de werkelijke gang van zaken. Volgens *Het*



Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog (deel 3, wetenschappelijke uitgave, p. 98) ontmoette de SS weinig weerstand. In deel dertien (p. 89) verving De Jong die formulering slechts door ‘plaatselijke weerstand’, wat volgens Brongers de inspanningen van Nijhoffs wielrijderseskadron nog steeds allerminst weerspiegelt.

‘Garçons’

's Nachts openden de Duitse troepen de aanval op de Grebbelinie. Ze voerden een zware artilleriebeschieting op de voorposten uit. Nijhoffs eskadron bleef de volgende dag op de achtergrond. Ze werden ondergebracht in het bos rond het hotel. Rond 14.15 uur kregen ze daar van de commandant van het Tweede Legerkorps, generaal-majoor Jacob Harberts, de opdracht met het vierde eskadron af te marcheren naar Fort De Bildt bij Utrecht en later naar de Hojelkazerne in de stad. De bereden eskadrons van het regiment huzaren bleven in Leersum en zouden de verschrikkingen van de Grebbeberg aan den lijve ondervinden. Martinus Nijhoff bleef gewond achter in Leersum en werd afgevoerd naar het militair hospitaal in Utrecht, waar hij een gipsschoen kreeg aangemeten.

Terwijl de Nederlandse troepen op de Grebbeberg een lang en zwaar gevecht aangingen, zorgden Nijhoffs eenheden vanuit de Hojelkazerne en de forten 't Hemeltje en Vechten op eerste en tweede pinksterdag (12 mei en 13 mei) voor handhaving van de veiligheid in Utrecht. Uit de verslagen van de pelotonscommandanten

blijkt dat zij o.a. als taak hadden de forten te bewaken, Duitse parachutisten op te sporen en bij wegversperringen iedereen te controleren. De angst voor een Duitse parachutistenoverval in het hart van Nederland leidde tot een ware psychose, die veel troepen van hun eigenlijke taak afhield. Een peloton van Nijhoffs eenheid onder leiding van kornet K.M. Kortlang werd er op 12 mei opuit gestuurd om Duitse parachutisten te onderscheppen. En diezelfde dag hoorde de Utrechtse burgemeester G.A.W. ter Pelkwijk ‘van parachutisten die verkleed als vrouw op Vreeburg zijn gepakt’.[18] Later kwam hij erachter dat het Netty Nijhoff en haar excentrieke Engelse vriendin Marlow Moss (1890-1958) waren. Zij werden waarschijnlijk bijna slachtoffer van de paniek omtrent een mogelijke vijfde colonne, omdat ze op straat Engels hadden gesproken en hun niet alledaagse verschijning - modieus gekapt en gekleed ‘comme des garçons’ - voor verwarring zorgde.

Verloren

Toen Nijhoff zich aan het einde van de tweede pinksterdag weer bij zijn eenheid aansloot, was de tegenaanval vanaf de Grebbeberg net mislukt. 's Nachts kwam het bevel terug te trekken op de Nieuwe Hollandse Waterlinie bij Utrecht.

Om 10.30 uur overhandigden de Duitsers een ultimatum tot overgave in Rotterdam en drie uur later regende het bommen op de stad. Utrecht dreigde hetzelfde lot te ondergaan. De vierde en vijfde eskadrons huzaren marcheerden om 16.00 uur af naar Achtersloot bij IJsselstein. En terwijl Nijhoff en zijn manschappen onderweg waren, stuurde generaal Winkelman een capitulatiebevel naar alle legeronderdelen. In Achtersloot kon Nijhoff zich als krijgsgevangen beschouwen. Als Duits gebaar van eerbetoon mocht hij zijn wapen behouden.

De klok werd 1 uur en 40 minuten vooruit gezet, puinruimers kwamen in actie en vrijwilligers borgen de doden op de Grebbeberg. Vijf jaren van onderdrukking en terreur waren begonnen, te beginnen met twee weken krijgsgevangenschap. En ook tijdens deze teleurstellende dagen ervoeren de aan hem toevertrouwde militairen volgens Gesner van der Voort Nijhoffs militair leiderschap. Zo zou Nijhoff met de gedachte hebben gespeeld Het Kanaal over te steken, maar dwong zijn verantwoordelijkheidsgevoel hem dit idee te laten varen. ‘We zijn een verslagen leger, maar we zijn een leger en dat betekent, dat ik bij mijn eskadron blijf,’ zo citeerde deze officier hem. Op 27 mei namen de eerste gedemobiliseerden afscheid van hun commandant in de wetenschap dat ze een kameradenband voor het leven hadden.[19]

Hinkend

Op 28 mei schreef Martinus Nijhoff aan Netty dat hij was opgenomen in het Diaconessenhuis te Utrecht. Zijn collega's keerden terug naar de kazerne in Ede. Eindelijk had hij tijd om te schrijven. In enkele dagen schreef hij de idylle ‘Protesilaos

en Laodamia'. 'Ik had behoefte aan Grieksch "azuur", aan transpositie [*transparantie*], na

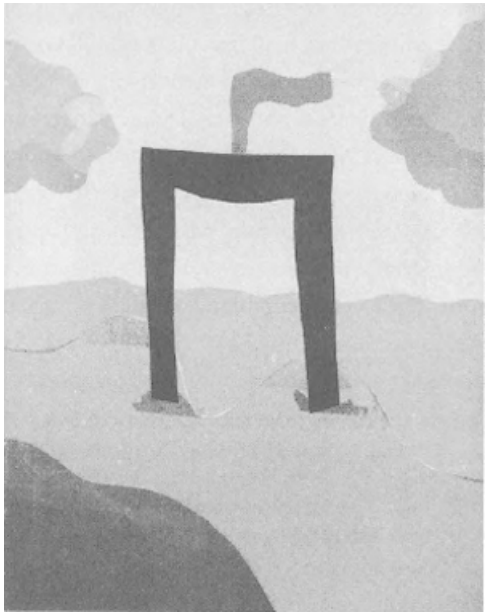
het zien der soldatengraven,' schreef hij Hendrik de Vries.[20] Het kan geen toeval zijn dat Nijhoff juist deze stof voor de leerlingen van het Utrechts Stedelijk Gymnasium koos: het toneel is een zomerlandschap met een eik, waaronder een speer met een helm erop staat, ten teken dat er een soldaat is begraven. De Trojaanse oorlog is voorbij en de overlevenden gaan naar huis. Als eerste gevallene mag Protesilaos van Zeus de onderwereld één uur verruilen voor zijn aardse huis.[21]

In zijn 'verrukkelijke kamer, rez-de-chaussée, op den tuin' schreef Nijhoff op 29 mei voor zijn commandant zijn getuigenverklaringen op, over de vrijwilligers die het eigen vuur bij Wageningen tegemoet traden en over zijn luitenants. 'Het is aan hun goed voorbeeld, hun zelfverzekerde houding, rustig gedrag en uitstekende leiding te danken geweest, dat op dien eersten oorlogsdag het eskadron zijn taak kon vervullen [...].'[22] Ondanks hun moedige en weloverwogen optreden werden Nijhoffs officieren noch hijzelf onderscheiden, hoezeer hun commandant De Marees van Swinderen Nijhoff na de oorlog ook aanspoorde zijn officieren voor te dragen. 'Vooral met het oog op de verrichtingen van uw eskadron op den eersten oorlogsdag, waarop gij den vijand behoorlijke verliezen hebt toegebracht, zou ik uw voordracht niet gaarne missen en zou hierdoor uw officieren, gezien de binnengekomen andere voordrachten, te kort worden gedaan.'[23] De Commissie Militaire Onderscheidingen oordeelde op grond van gevechtsverslagen en getuigenverklaringen echter anders. Luitenant-kolonel Jack Johan, de huidige regimentscommandant van de Huzaren van Boreel (zoals het vierde regiment Huzaren tegenwoordig heet), vindt dat zijn regiment inderdaad te kort is gedaan. Hij probeert het heldhaftige optreden van de huzaren in de meidagen van 1940 alsnog toegevoegd te krijgen aan de regimentstandaard.

Nijhoff wilde het ziekenhuis uit en naar huis, maar zijn voet wilde niet goed helen en zijn taak als militair was nog niet volbracht. Op 7 juni schreef hij: 'Mijn voet vordert, ik begin tenminste beter te loopen. Ik zal tot elken prijs probeeren hier volgende week weg te komen.' Hij had toen net gehoord dat de demobilisatieregeling de week daarop uitgevoerd moest worden voor zijn eskadron.

Zijn hoop ging niet helemaal in vervulling. Op 10 juni werd zijn voet met röntgenstralen behandeld, 'maar de dokter was niet zoo tevreden als ik gehoopt had, zoodat ik hier nog wat blijven moet'. Op woensdag 13 juni liet hij weten dat hij van de dokter gedaan had gekregen dat hij onder enkele voorwaarden en met een elastisch verband die vrijdag het ziekenhuis mocht verlaten. Hij moest toen nog wel naar de kazerne in Ede. Voor hoelang 'hangt af van wat ik daar vinden zal. Ik vermoed van niets, maar dat hangt grootendeels van den overste af.'

Op 17 juni 1940 kon hij melden dat hij logeerde in het Edese hotel 'Welgelegen' (Stationsweg 132), aan het spoor, vlakbij de kazerne, zodat hij 's woensdags of donderdags per trein naar Utrecht zou kunnen afreizen om zijn intrek te nemen in de Heerenstraat 27. Zijn Utrechtse vriend Jan Engelman schreef in 'De dichter en zijn generaals': 'Ik zie hem nog uit de Grebbelinie terugkeren, hinkend door zijn ka-



Omslag van *Bij het graf van den Nederlandschen onbekenden soldaat gevallen in de Meidagen 1940* (1942). Ontwerp en druk Hendrik N. Werkman. Copyright Stichting H.N. Werkman. Coll. Joods Historisch Museum, Amsterdam (collectie Henkels).

potte voet, even neerslachtig en treurig als Jan en Alleman onder de immense kater van Mei 1940. Maar hij veerde op als vrijgelaten kapitein en vond zijn weg in de illegaliteit.'[24]

Herinnering

Na verloop van tijd kon Nijhoff weer zonder te hinken lopen. In september 1941 informeerde hij Hendrik de Vries: 'Mijn voet is weer prachtig hersteld, en als het niet regent voel ik er niets meer van. Alleen tennissen, hoogspringen, e.d. zijn mij verboden. Soit.'[25] Zo deed de pijn van de eerste oorlogsdagen zich soms nog voelen.

In zijn bijdrage aan de bundel *Martinus Nijhoff* (1954) beschreef Benjamin Hunningher (1903-1991) hoe hij op een heerlijke lentemiddag in 1946 met Nijhoff over de Grebbeberg bij Rhenen reed: 'Telkens herleefde door een korte opmerking de spanning van de slag tot een haast tegenwoordige werkelijkheid, ondanks de rust die zich nu over het landschap uitstrekte. Eerst na Utrecht was hij weer spraakzamer geworden, waren er verhalen gekomen, opgekleurd en gekruid door zijn humor en zijn virtuoos sarcasme. Het kon niet camoufleren hoe het weerzien hem geschokt had, evenmin hoe sterk hij zich verbonden voelde aan die tijd van simpele en gezamenlijke plichtsbetrachting en strijd.'[26]

Bij het graf

Met de uitgave van Nijhoffs gedicht 'Het jaar 1572' was De Blauwe Schuit eind december 1940 waarschijnlijk de eerste clandestiene uitgeverij in Nederland. In

januari 1942 kreeg Nijhoff van dominee F.R.A. Henkels een uitnodiging om een bijdra-

ge te leveren aan de uitgave van De Blauwe Schuit ter herinnering aan 10 mei 1940. In plaats van eigen werk stuurde hij Paul van Ostaijens gedicht ‘Aan moeder’ (uit *Het sienjaal*, 1918), want niemand ‘heeft de diepe ontaarding die oorlog heet beter uitgedrukt’, aldus Nijhoff.[27] Henkels schreef kennelijk terug liever een gedicht van hemzelf te hebben, want op 15 april stuurde Nijhoff het sonnet ‘Bij het graf van den Nederlandschen onbekenden soldaat gevallen in de Meidagen 1940’. Het gedicht maakte diepe indruk: ‘Hier was dan eindelijk, bij den tweeden wederkeer der Meidagen, voor ons een oorspronkelijk nederlandsch vers beschikbaar, dat de reflectie daarvan bevatte.’[28]

Dit graf is al wat er aan Nederlandschen grond
ons nog gebleven is om Nederland te noemen;
alleen hier waait de vlag en ademt vrij de mond,
alleen hier schept het voorjaar Nederlandsche bloemen.

Zoekt troost hier, *Nederland. De bijen*, *die hier zoemen*
schrijven zoemend uw naam om 't naamloos graf in 't rond.
Wees trotsch. Kondt gij voorheen u ooit meer beroemen
dan op hetgeen een zoon om uwentwil doorstond?

't Was Pinksteren; *waarlijk Pinksteren dit keer.*
De vuurdoop, *door uw sterfelijke zoons ontvangen*,
doopte u, *o land, o moeder*, *met onsterflijk vuur.*

Beklim het duin, of zet op bronzen heide u neer,
of daar waar wolken diep in spieg'lend water hangen,
en sla u, zingende, 't kleed om van 't wijd azuur.

Met dank voor hun medewerking: Stichting H.N. Werkman, Nationaal Archief, Nederlands Instituut voor Militaire Historie, Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, luitenant-kolonel b.d. E.H. Brongers, mevrouw A.M.E. Furstner-Gesner van der Voort, mevrouw Gramser, de heer H. Groenman (Stichting De Greb), de heer J.L. Johan, de heer W. Muis en de heer A. Rens.

Eindnoten:

1 Brief aan [Jan] Slagter d.d. 30 september 1939, coll. Letterkundig Museum.
2 'Vragen en antwoorden.' In: *De Gids*, 1941 (nr. II) / *Verzameld werk* II (Den Haag / Amsterdam 1961), p. 916-923.
3 Voor deze en volgende briefcitaten is, tenzij anders vermeld, gebruikgemaakt van Martinus Nijhoff, *Brieven aan mijn vrouw* (samenst. A. Oosthoek, Amsterdam 1996).
4 Uit de brief d.d. 30 november 1939 blijkt dat zij daadwerkelijk in Ede is geweest.
5 W.H. Gesner van der Voort, 'De res.-kapitein der wielrijders Mr. M. Nijhoff.' In: *Martinus Nijhoff* ('s-Gravenhage/Amsterdam 1954), p. 27.
6 Idem, p. 28.
7 Jo de Wit, 'Bij open deur gewaakt.' In: *In memoriam M. Nijhoff* (speciaal nummer van *De Gids*, 1953), p. 110. De combinatie van 'luitenantsleven' en een tijdspanne van vijf jaar roept de vraag op of het hier wel om de mobilisatie van 1939 gaat. Uit zijn staat van dienst (Nationaal Archief, stamboek Officieren BRIOP 41, folio 28, nr. 6480) is niets anders op te maken. In de periode tussen 1919 (demobilisatie Eerste Wereldoorlog) en 1 november 1935 (benoeming tot reservekapitein) duidt niets op een andere oefening of situatie.
8 Zie 'Soldatenkerstmis.' In *Vormen* (1924).
9 In de zomer van 1933 had Nijhoff Zweden bezocht.
10 'Het afscheid van Rector Kan.' In: *Weekblad voor Gymnasiaal en Middelbaar onderwijs* 36 (1940) 44 (18 juli), p. 1091. Ook werkte hij aan een verhaal getiteld 'Luctor et Emergo'. In september 1940 verscheen een fragment waarin de mobilisatie 1914-1916 een rol speelt in *De Gids*. Ook recenseerde hij Arthur van Schendels *De zeven tuinen* (*Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 11 november 1939).
11 Michel van der Plas, 'Faan Nijhoff.' In: *Vader en moeder. Jeugdherinneringen van Bertus Aafjes etc.* (Baarn 1987), p. 152.
12 Nijhoff was overigens een fitte militair, hoewel op 28 oktober 1916 werd vastgelegd dat hij was 'behept bevonden met uitgerekte aderen aan onderste extremiteiten in lichten graad' (stamboek Officieren BRIOP 41, folio 28, nr. 6480). Op 21 februari 1940 kreeg hij een antityfusinjectie waarvan hij wat draaierig was.
13 W.H. Gesner van der Voort, 'De res.-kapitein der wielrijders Mr. M. Nijhoff.' In: *Martinus Nijhoff* ('s-Gravenhage/Amsterdam 1954), p. 27.
14 Rapport d.d. 21 februari 1941. De rapporten van Nijhoff en zijn officieren en andere verslagen berusten bij het Nederlands Instituut voor Militaire Historie (NIMH) te Den Haag.
15 Korporaal De Vries werd met een beenwond overgebracht naar het Arnhemse gemeenteziekenhuis (zie ook n. 19).
16 Om exact te zijn op de lijn Pompstation, Oranje Nassau Oord en landgoed Quadenoord, ten westen van de Renkumse Beek tot aan de Keijenberg.
17 V.E. Nierstrasz, *De operatiën van het veldleger en het oostfront van de Vesting Holland mei 1940* ('s-Gravenhage 1955), p. 160. De commissie-Nierstrasz zuiverde na de oorlog het Nederlandse officiers- en onderofficierskorps, waarbij werd gekeken naar het gedrag tijdens de strijd in mei 1940 en gedurende de bezetting.

18 Mr. G.A.W. ter Pelkwijk, ‘Utrecht in de mei-dagen 1940.’ In: *Jaarboekje Oud-Utrecht* 1949, p. 141. Zie ook Loe de Jong, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog.* Deel 3 ('s-Gravenhage 1970), p. 196. (Wetenschappelijke editie.)

19 Zo logeerde Nijhoff in 1943 bijvoorbeeld tweemaal in het Jachthuisje te Maarn, hem aangeboden door een regimentsgenoot, en bezocht hij korporaal De Vries die gewond in het Arnhemse gemeenteziekenhuis lag. Van deze band getuigt ook ‘Vragen en antwoorden’ in *De Gids*, 1941 (nr. II) / *Verzameld werk* II (Den Haag / Amsterdam 1961), p. 916-923, over een ontmoeting met regimentsgenoot Ter Booghe.

20 Brief d.d. 24 september 1941 aan Hendrik de Vries. Zie ‘Eenheid en veelheid’, in *De Gids* 117 (1954) 10 (oktober), p. 306. De Vries achtte Nijhoffs actieve deelname aan de Grebbedagen van belang voor *Het uur U.* Vgl. p. 307 van zijn recensie.

21 De idylle werd op 6 juli 1940 opgevoerd door leerlingen van het Utrechts Stedelijk Gymnasium ter ere van het afscheid van rector Kan. Omdat hij tijdens de mobilisatie de vertaling van *Iphigenia* niet op tijd af had, vulde hij het eerste bedrijf aan met deze idylle. ‘Protesilaos en Laodamia; een idylle’ verscheen in *De Gids* van augustus 1940 en in *Het uur u gevolgd door Een idylle. Twee gedichten* (1941).

22 Getuigenverklaringen M. Nijhoff d.d. 29 mei 1940, coll. Letterkundig Museum.

23 Brief van Jhr. S.M.S.A.A. de Marees van Swinderen aan Nijhoff d.d. 22 februari 1947, coll. Letterkundig Museum. Op 6 december 1932 was Nijhoff het Officierskruis toegekend als beloning voor eervolle langdurige (minimaal 15 jaar) Nederlandse effectieve dienst als (reserve-)officier.

24 Jan Engelman, ‘De dichter en zijn generaals.’ In: *Maatstaf* 11 (1963-1964) 2 (mei 1963), p. 119. Toen Nijhoff niet langer kon vechten als officier, nam hij in de illegaliteit het woord als wapen op. Na april 1942 was zijn werk verboden en schreef hij het redactioneel commentaar van het verzetsblad *Vrij Nederland.* Vanaf 1943 zwierf hij onder het alias ‘Visser’ van het ene naar het andere onderduikadres en vanaf 1944 woonden er onderduikers in zijn Haagse huis. Gedichten als ‘Het jaar 1572’, ‘In plaats van foto’, ‘Bij het graf van den Nederlandschen onbekenden soldaat gevallen in de Meidagen 1940’ en ‘Kinderkruistocht’ vormen zijn poëtisch verzet.

25 Brief d.d. 24 september 1941 aan Hendrik de Vries. Zie ‘Eenheid en veelheid’, in *De Gids* 117 (1954) 10 (oktober), p. 306.

26 B. Hunningher, ‘Loosdrecht.’ In: *Martinus Nijhoff* ('s-Gravenhage/Amsterdam 1954), p. 62-63.

27 Brief van Nijhoff aan F.R.A. Henkels d.d. 7 april 1942, coll. Letterkundig Museum.

28 F.R.A. Henkels, *Logboek van De Blauwe Schuit* [Amsterdam 1946], p. 31-32.

Laagwater

Bernard Asselbergs
Het Wereldorgel van Anton van Duinkerken

‘Als kind heb ik het wereldorgel hooren spelen. Het had een groote bruine gevel met veel torentjes, prachtige zilveren pijpen en een gekroonden koning David op den top. Bij de maat der muziek gingen er kleine poortjes open in den gevel. Daar traden dan beroemde mannen uit; het orgel zweeg een oogenblik en de explicateur nam het woord. Ook waren er achter sommige deurtjes tafereelen, zooals Caïn's broedermoord, de slag van Waterloo en de dood van admiraal van Speyck. Nooit heb ik menschenbloed zoo rood gezien als de kastjes van het wereldorgel. Hoe graag zag ik het nog een keer! Hoe graag zou ik het wijs muziekje nog eens hooren! De zaal waarin het wereldorgel stond is nu veranderd in autogarage; wij gaan naar wetenschappelijke films om iets te leeren en als ik navraag naar het oude orgel doe, weet niemand meer wat ik bedoel. Daarom heb ik er zelf een opgebouwd.’

Met weemoed herinnerde de schrijver Anton van Duinkerken (pseudoniem van prof. Willem Asselbergs, 1903-1968) zich het wereldorgel, een kamergroot vehikel, dat in de negentiende eeuw tot de fascinerende attracties behoorde. Hij aanschouwde zo'n wereldorgel - een voorloper van de film - waarschijnlijk te Antwerpen. Het maakte zo'n diepe indruk op Van Duinkerken, dat hij in 1928 besloot een eigen wereldorgel te creëren, in de vorm van een kleine wereldgeschiedenis in poëzie. Grote mannen en vrouwen uit het verleden worden ten tonele gevoerd. Achtereenvolgens gaan er vierentwintig poortjes open, met onder meer Adam & Eva, Salomon, keizer Alexander, Herodes, Sint Pieter, Jeanne d'Arc, Christoffel Columbus, Napoleon.

In een brief aan Pieter van der Meer de Walcheren (1880-1970) liet Van Duinkerken weten: ‘dezer dagen bracht ik naar Utrecht mijn didakties gedicht “Het Wereldorgel”, waarmee ik ding naar de Dom-Prijs. Ook al krijgt het die prijs niet, toch wordt het 1929 te Utrecht uitgegeven. De jongens vinden het mooi en het beste wat ik gemaakt heb. Ik heb het aan u opgedragen. Ik laat u dit weten, voor u het van derden hoort, zodra ik tijd vind stuur ik u er een net handschriftje van dit gedicht, dat zo mede het uwe wordt.’

Op 18 november 1928 beantwoordde Van der Meer de Walcheren vanuit Amsterdam de brief uit Bergen op Zoom: ‘Met vreugde aanvaard ik natuurlijk de opdracht van “Het Wereldorgel”, en ik ben buitengewoon verlangend naar het manuscript van

Wereldorgel op een prentbriefkaart van Mechanisch Theater Hellbrun (Oostenrijk).

het gedicht, om het reeds te lezen in zijn eerste levensgestalte. Ik hoop ook je spoedig weer eens te zien en je dan persoonlijk te bedanken voor de opdracht.'

Het zou evenwel tot eind 1931 duren voordat deze door Charles Eyck geïllustreerde uitgave van De Gemeenschap te Utrecht verscheen. Boekverzorger Charles Nypels had gekozen voor oblongvorm en het was gedrukt bij Lumax onder leiding van A.M. Oosterbaan. Direct na de titelpagina was een aparte pagina gereserveerd voor de in rode kapitalen gedrukte opdracht: 'VOOR PIETER VAN DER MEER DE WALCHEREN'. In een 'Kort voorbericht' verklaart Van Duinkerken de boven geciteerde ontstaansgeschiedenis.

Van der Meer de Walcheren reageert op 27 januari 1932 vanuit Parijs, waar hij zich inmiddels had gevestigd als directeur-generaal van uitgeverij Desclée De Brouwer: 'Beste vriend, Thuiskomend van een te kort Kerstbezoek aan Oosterhout om onze Benediktijn en Benediktines te begroeten, vind ik het exemplaar van het mij opgedragen Wereldorgel, waarvan ik uitvoering en inhoud (verzen en teekeningen) gelijkelijk bewonder. Het is een prachtig boek geworden en ik wensch je er van harte geluk mee. (een deel der gelukwenschen is bestemd voor Charles Eijk en voor den uitgever!) Het is een kostelijke gedachte van je geweest om op deze wijze de tragedie van den mensch kort en bondig als een muzikale poppenkast voor te stellen. Je bent er uitstekend in geslaagd. En ik ben bijzonder gevleid, voor in het boek mijn naam te zien prijken! in die mooie roode letter! Het is alleen jammer dat je het boek reeds in 1929 afsluit; je had er nog eenige kostelijke en scherpe kwatrijnen aan kunnen toevoegen over de huidige gebeurtenissen in ons oude Europa en in heel de wijde wereld - als Lenine, Gandhi etc.!! - Maar op die manier zou je wel aan den gang kunnen blijven en zou er nooit 'n

eind komen aan het gezwengel van je wereld-“pirement”.’

De gewenste toevoeging van Pieter van der Meer de Walcheren ging 21 mei 1944 in vervulling voor de journalist en fotograaf Hans Roest (1917-2006), die aan de Noorderdijk in Dordrecht bezoek kreeg van zijn vriend Anton van Duinkerken. Daar voorzag Van Duinkerken, in de nachtelijke uren, de laatste pagina van *Het Wereldorgel* van de volgende geschreven opdracht:

Hier houdt het wereldorgel op met spelen

behalve voor Rie & Hans Roest.

Het vijf en twintigste poortje gaat open.

Hier ziet gij Adolf Hitler en hij kniest
Wijl hij den bliksemkrijg zoo traag ver-
liest.

Joseph Goebbels spreekt:
Den Führer, volk, hebt gij uw trouw
gezworen.
Uit hem is alle narigheid geboren
Maar alle narigheid is niet zoo naar
Als dat hij nog steeds 't niet heeft verlo-
ren.

Hans Roest onderhield zowel beroepsmatig als vriendschappelijk uiteenlopende contacten met de schrijverswereld. Als gedreven verzamelaar van literaire documenten bracht Roest een belangwekkende collectie bij elkaar. Op hogere leeftijd liet hij onderdelen van zijn toegewijde bezit bij Bubb Kuyper onder de hamer brengen. Zodoende dook bij de meiveiling van 1990 dit bijzondere exemplaar van *Het Wereldorgel* op. Als zoon van Anton van Duinkerken heb ik het kunnen toevoegen aan mijn Van Duinkerken-collectie. Nieuwsgierig naar de achtergrond van de opdracht bezocht ik Hans Roest in zijn toenmalige woonplaats 's-Heerenberg. Op de vraag of de Dordtse tekenaar Otto Dicke wellicht de opdracht met Hitler en Goebbels illustreerde, kon hij geen uit-

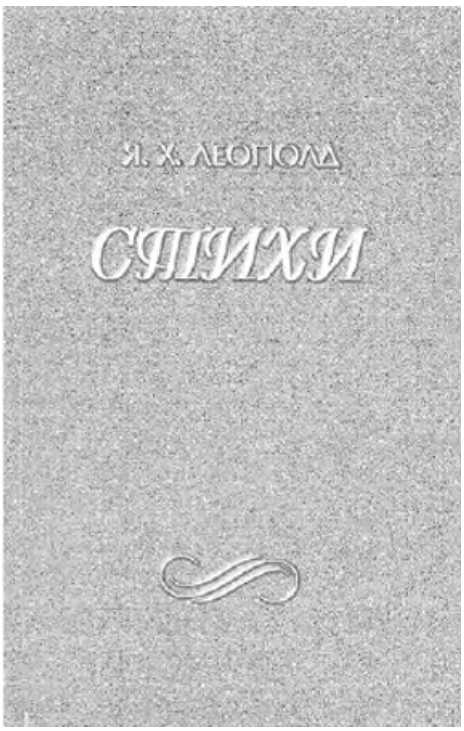
Albert van Dalsum als explicateur bij Het Wereldorgel (1963).

sluitsel geven. Wel vertelde hij ontroerd over zijn vriendschap met mijn vader en diens voordrachten tijdens clandestiene cultuuravonden in de Tweede Wereldoorlog.

Van Duinkerkens wens 'Hoe graag zag ik het wereldorgel nog een keer!' werd in 1963 werkelijkheid tijdens de viering van zijn zestigste verjaardag in de Stadsschouwburg van Nijmegen. Niet in de vorm van een negentiende-eeuws mechaniek, maar door het Scapinoballet met als explicateur Van Duinkerkens vriend Albert van Dalsum. Jammer genoeg zonder de 25ste scène, opgedragen aan Hans Roest.

Jan Paul Hinrichs
Leopold in het Russisch

Lange tijd beperkten boekuitgaven met vertalingen uit de poëzie van J.H. Leopold (1865-1925) zich tot de huisvlijt van een Nederlander en twee Vlamingen. In 1957 gaf De Beuk Engelse vertalingen uit van het liberale Tweede-Kamerlid en voorman van het Algemeen Nederlands Verbond P.J. de Kanter (1868-1953) onder de titel *The Valley of Irdîn.* In 1980 kwam de Regulierenpers in een oplage van 75 exemplaren met een Engelse vertaling van het gedicht 'Cheops' door Paul Claes en Christine D'Haen. Dit soort vertalingen tellen vooral bibliografisch mee: over buitenlandse receptie zeggen ze niets. De eerste échte Leopold-vertaling die ik ken, verscheen eind 2005 in Sint-Petersburg onder de imprint van de Filologische Faculteit van de Staatsuniversiteit. De titel is net als die van de debuutuitgave van de dichter uit 1912: *Stichi* ('Verzen'). De oplage bedraagt duizend exemplaren: heel wat voor het Rusland van nu. De uitgave was zonder steun van het Literair Productie- en Vertalingenfonds natuurlijk niet mogelijk geweest,



Omslagen van de geniete voorpublicatie (l.) en van de bundel vertalingen uit 2005, beide onder de titel *Stichi.*

maar het mag heel bijzonder genoemd worden dat er een courante Russische uitgave bestaat van een dichter die in Nederland toch vooral de kampioen is van bibliofielen en de academische neerlandistiek. Trouwens, er bestond al een tweetalige voorpublicatie van zestien gedichten uit deze bundel die onder gelijke titel in 2004 ter gelegenheid van de jaarlijkse Petersburgse 'Nijhoff-lezing' was verschenen. De oplage van dit geniete, vooral voor het publiek van één lezing gedrukte boekje, dat tot dusverre geen enkele Nederlandse bibliotheek bereikte, bedraagt 150 exemplaren: de verzamelaars kunnen aan de slag.

Leopold is vertaald door de Petersburgse docente Nederlands Irina Michajlova en de dichter Aleksej Poerin van wie Hans Boland een bundel in het Nederlands vertaalde (*De Goudvink*, Wagner & Van Santen, 2001). Dit duo tekende eerder voor vertalingen uit de poëzie van Martinus Nijhoff, een naam die enige bekendheid in Rusland kreeg omdat een coryfee als Iosif Brodski zich bewonderend over hem had uitgelaten. Het

boekje van 134 bladzijden bevat veertig gedichten, waaronder werk van lange adem als ‘Cheops’ en ‘Albumblad’, bewerkingen van oosterse gedichten en zelfs postuum gepubliceerde gedichten waarin in het Nederlands (en nu ook in het Russisch) teksthaken onduidelijke passages markeren. Toegevoegd zijn Leopolds essay ‘Nabetrachtingen van een concertganger’, zijn recensie van Gerlof van Vlotens *Oostersche schetsen en vertalingen* en een uitvoerig commentaargedeelte met de Nederlandse titels en plaatsen van eerste publicatie. Ook staan er verwijzingen naar oudere Russische Leopold-vertalingen, vooral die van de Moskouse dichteres Nadezjda Maltseva, die vanaf de jaren zeventig verspreid waren verschenen.

Hoe leg je een Russisch publiek uit waar de toch vooral modernistische Leopold in onze literatuurgeschiedenis staat? De vertalers noemen Leopold in hun inleiding ‘de grootste Nederlandse symbolistische dichter, een van de meest prominente maar tegelijkertijd ook meest ontoegankelijke Europese auteurs van rond 1900’. Ze trekken een geslaagde vergelijking met de even autonome dichter Innokenti Annenski (1856-1909), ‘de Leopold van de Russische poezie’, die ook tijdens zijn leven weinig publiceerde; overigens zonder erbij te vermelden dat deze net als Leopold lange tijd als leraar werkte en ook goed thuis was in de klassieke literatuur. Wat ik in dit verder gedegen voorwoord een beetje mis, zijn wat persoonlijke kanttekeningen over dit onalledaagse vertaalwerk zelf. Hoe keken de vertalers aan tegen Leopold, zijn verstechniek, dubbelzinnigheid, klanknabootsingen en hermetisme, zijn soms verbluffende kortheid? Want krijg daar maar eens greep op als vertaler: ‘Uw handen zij ver- / wijlen mogen / over mijn hoofd in / mededoogen.’ Niettemin komen de vertalers eruit, ook in tien Russische woorden, terugvertaald ongeveer zo: ‘Jouw handen / lagen, gehoorzaam, / op mijn arme voorhoofd, / edelmoedig.’

Zo laten de vertaalde gedichten zich vaak lezen als interessante interpretaties, met verrassende vondsten, die zich ook als zelfstandige Russische gedichten laten lezen. Schitterend vond ik onder meer de vertaling van ‘Een stille dag is om mij heen’. Het is zonder meer duidelijk dat hier een vakkundig dichter aan het werk is geweest. Zoals we van Russen gewend zijn, blijven in vertaling de rijmschema's van de originelen gehandhaafd. Natuurlijk leidt dat inhoudelijk nogal eens tot een gedwongen vlucht van het origineel, maar per saldo blijft de vertaling nog redelijk dicht in de buurt, waarbij het Russisch, afgezien van de lidwoorden die het niet kent, ook typografisch dicht bij het origineel blijft. Eigenlijk leent Leopolds zangerige taal, met zijn talrijke tegenwoordige deelwoorden en vaak ongebruikelijke syntaxis, zich wel voor het Russisch, dat een veel vrijere zinsbouw dan het Nederlands kent en ook veel in deelwoorden uitdrukt.

Leopolds werk is met deze uitgave eindelijk in een internationale context geloodst. En telt men bij het werk van Michajlova en Poerin en enkele andere vertalers het veelomvattende, helaas nooit met een Nijhoff-prijs bekroonde en zonder enige Nederlandse subsidie tot stand gekomen vertaalwerk van Jevgeni Vitkosvki op (zie *De Parelduiker* 1, 1996, nr. 3), dan biedt het Russische taalgebied intussen voldoende materiaal voor een ruime bloemlezing van Nederlandse poëzie van de Gouden Eeuw tot op heden. Wellicht dat het Productiefonds daar eens zijn gedachten over laat gaan?

[2006/3]

Louis Couperus, getekend door Frits Müller.

Frédéric Bastet
Couperus, Lancelot en nog iemand
Opdracht aan een drijvende dame

FRÉDÉRIC BASTET (1926) is de auteur van *Louis Couperus. Een biografie* (1987) en vele andere essayistische en cultuurhistorische boeken, waarvoor hij in 2005 de P.C. Hooftprijs ontving. Behalve over Couperus publiceerde hij eerder in *De Parelduiker* zijn correspondentie met de dichteres Ida Gerhardt.

Te midden van alle boeken die Louis Couperus geschreven heeft, staart *Williswinde* ons verwijtend aan als een verwaarloosd stiefkind. De voorrede die hij de uit zes grote gedichten bestaande bundel in september 1895 meegaf, heeft daartoe misschien nog extra bijgedragen. Hij vermeldt daarin dat deze poëzie bijna tien jaar oud is. Onder het eerste gedicht, 'Weemoed', vindt men inderdaad als datum januari 1886. Couperus voegt eraan toe dat hij niet meer van plan is ooit nog iets te schrijven 'dat men poëzie moge noemen. Maar de poëzie, die ik geschreven heb - hoe men dan ook nu nog over ze moge oordelen - werd geschreven met eene naïve liefde, die mijzelven nog aandoet.' Om dan te vervolgen: '... daarom is het misschien, dat er nog iets in trilt, dat eene nieuwe uitgave wettigt.' Het gaat om gedichten die Couperus al eerder had gepubliceerd in tijdschriften. Zijn uitgever L.J. Veen vond *Williswinde* wel een goed idee, zo eindigt Couperus dan. Maar zijn voorrede klinkt al met al toch een beetje als een excuus aan de al even naïeve lezers die er *f* 1,40 (ingenaaid) of *f* 1,90 (gebonden) voor hebben moeten neertellen.

De zes gedichten zijn stuk voor stuk rijmloos. In de spiegelroman *Metamorfoze* (1897) lezen wij over de jonge auteur Hugo Aylva: 'Hij schreef intusschen andere gedichten, kleine epische verhalen in blankvers of terzinen, sonnetten, liederen in complex van rythmen, omdat het rythme geen beklemming moest zijn, geen band; maar alleen de muziek, die begeleidde: vleugels aan het woord.'[1] Dit soort literaire experimenten bundelde de jonge Couperus in zijn debuut *Een lent van vaerzen* (1884) en in *Orchideeën* (1886). Dat hij ook later bij uitzondering nog wel eens poëzie heeft geschreven - men denke bijvoorbeeld aan de reeks sonnetten in *Dionyzos* of aan de nooit voltooide cyclus *Endymion* -, kon hij in 1895 natuurlijk moeilijk bevroeden. Trouwens, elk mens heeft recht op zijn eigen inconsequenties, dus zeker een kunstenaar met een wispelturig karakter als Louis Couperus.

Elisabeth Baud, verkleed voor een kinderbal in Batavia, ca. 1875.

Sagen

De gedichten waar het hier vooral om gaat dragen als titel de namen van twee legendarische vrouwenfiguren, ‘Viviane’ en ‘Ginevra’ (de Italiaanse variant van het Engelse Guinevere). In het verlengde hiervan kan ‘De vrouwe van 't meir’ uit *Orchideeën* er nog aan worden toegevoegd. Opmerkelijk genoeg heeft de sagenstof rond Lancelot Couperus ook later nog beziggehouden. Zo lezen wij in *De stille kracht* (1900): ‘Op het tooneel van de societeit had Eva [Eldersma] georganizeerd een serie van drie tableaux uit de Artur-Sage: Viviane, en Ginevra en Lancelot [...].’[2] In de roman vond dit plaats ter gelegenheid van een fancyfair, tijdens welke ‘een naburige suikerfabriek, nog altijd pret makende, bekend om den joligen toon, die er heerschte’, zorgde voor ‘een komplete Hollandsche poffertjeskraam - als een heimwee-wekkende herinnering aan Holland’.

Het gaat wat Viviane, Ginevra en Lancelot betreft om tableaux vivants, dus niet om gespeelde scènes uit een toneelstuk. Couperus, zoals dikwijls in zijn boeken, heeft hier niet zomaar wat verzonnen. Henri van Booven, die in 1933 nog inzage heeft gehad in de briefwisseling tussen Couperus en diens vriend Jhr. Johan H. Ram, citeert het volgende fragment uit een brief waarvan wij de inhoud jammer genoeg niet kennen.[3] Voor een goed begrip: voor Eva Eldersma heeft in *De stille kracht* Couperus' zuster Trudy, residentsvrouw te Tegal waar hij en Elisabeth Couperus-Baud in 1899-1900 hebben gelogeerd, in belangrijke mate model gestaan. Van Booven vertelt nu: ‘Na overleg met haar liet Couperus zich overhalen om de tableaux vivants in [Elisabeths] grootvaders huis in de Sofialaan te doen herleven. Ze stelden ditmaal de geschiedenis van Lancelot voor. Zooals hij later zijn vriend R. [Ram] schreef: “Ik had een paar mooie vrouwen tot mijn dispositie, en een pracht van een jongen employé in de suiker, benevens een schaar van jonge meisjes op den achtergrond.”’ (De later

volgende toneelvoorstelling van Racines *Esther* kunnen wij hier buiten beschouwing laten.)

Wat nu Lancelot, Viviane en Ginevra (Guinevere) betreft, rijst gemakkelijk het

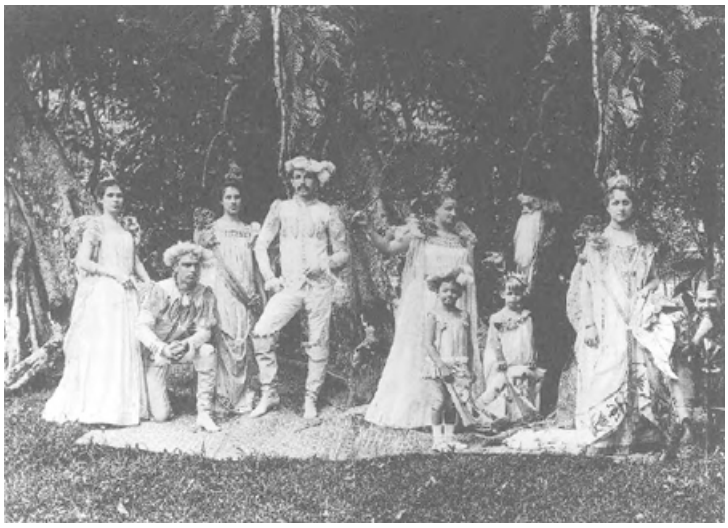


Tableau vivant met Lancelot en Guinevere, Tegal of Pasoeroen (1899 of 1900). Herkenbaar zijn de broer van resident Valette als Lancelot, Trudy Valette-Couperus (met palmbladwaaier) als Viviane (?), de Merlijnfiguur en vermoedelijk Elisabeth Baud als Guinevere.

vermoeden dat Couperus' rijmloze teksten in Den Haag ten huize van de oude heer Baud - Elisabeths grootpapa, maar tevens Louis' oom - een functie gehad hebben. Zou Couperus' latere naïeve liefde niet iets te maken kunnen hebben met die geënsceneerde verkleedpartijen uit zijn jongere jaren? Heeft hij de gedichten misschien zelf bij die vroegere opvoeringen gereciteerd? Enige zekerheid bestaat daarover natuurlijk niet. Van de opvoering in Tegal beschikken we mirabile dictu over een fascinerende foto.[4] We zien daar enkele van de voornaamste ‘acteurs’. De prachtige jonge employé in de suiker heeft zo te zien de rol van Lancelot op zich genomen. Naast hem zwaait Couperus' zuster Trudy met een soort langstelige waaier. We herkennen een niet nader te identificeren, wat spookachtige Merlijn met baard. Geheel rechts bevindt zich Ginevra, wier lange sleep - zij is immers de koningin, eerst getrouwd met koning Artur, later met haar minnaar Lancelot - wordt opgetild door twee kleine pages. Hare Majesteit is niet heel duidelijk herkenbaar, maar gezien haar ietwat schele linkeroog lijkt het hier om Elisabeth Couperus-Baud te gaan. Couperus zelf is kennelijk buitenspel gebleven. Hij voerde de regie, daar wijst althans zijn mededeling aan Ram op dat hij een paar mooie dames tot zijn beschikking had.

Vizioen van liefde

Kende Couperus de verhalen rond koning Artur en diens Tafel-Ronde goed? Dat

mogen wij wel aannemen. We hebben daarvoor verschillende bronnen. Zo is er al sprake van de Graal in *Metamorfoze.* Er is in 'Het Boek van Metamorfoze' al een tamelijk uitvoerige passage te vinden over zoekende zielen en hun aspiraties: '... allen toogen ter queste en allen doolden rond als door de betooverde wouden hunner reïncarnaties, en vonden niets. Voor de een was het een zilveren sluier; voor een tweede het schaakbord van Walewein; voor een derde de Graal wel degelijk. Voor de een was het zichzelve; voor den tweede een vrouw, die hij liefhad; voor een derde het Heil van de Menschheid wel degelijk. Allen zochten, maar wie had gevonden? Christus alleen!'[5] Couperus wist dus waar hij het over had. In de boekenkast van Hugo Aylva vinden wij 'Van Lennep; Hooft, Zola, Potgieter, Flaubert, Hamerling, midden-Nederlandsche ridderromans, alles maar door elkaâr'.[6] - Hij was de beste leerling die Jan ten Brink ooit gehad heeft, ook al ging het bij hen beiden misschien een beetje om een omgevallen boekenkast.

Opmerkelijk genoeg spreekt Couperus hier, in 1897, al over Walewein. Daarmee loopt hij twintig jaar vooruit op het onderwerp van zijn roman *Het zwevende schaakbord* (1917-'18). Vanzelfsprekend heeft het zin het 'woord vooraf' in dit wonderlijke boek nog eens nader te bekijken. Maar dit dan wel na ons eerst wat beter rekenschap te hebben gegeven van de gedichten uit *Williswinde.* Waar gaan deze eigenlijk over?

'Viviane' beschrijft een meer in het land van Logres. In een paleis onder water woont 'de vrouw des meirs', de toverfee Viviane 'die 't wonderschoone kind van koning Ban der gade had ontroofd': Lancelot. Zij leeft daar samen met deze knaap en beschouwt hem als haar zoon. Maar volwassen geworden begint Lancelot zich stierlijk te vervelen, hij wil de wereld in: 'Ik ben een menschenkind, geen nimfenzoon!' Hem lokt vooral het woud van Logres, het land waarover koning Artur heerst. - Plotseling stort dan het paleis in, met koepel en al. Viviane begrijpt dat Lancelot niet meer te houden is. Hoe het drama afloopt laat zich raden.

Het is duidelijk dat het gedicht 'De vrouwe van 't meir' uit *Orchideeën* hier een vervolg op is, ook al heeft Couperus het eerder gepubliceerd. Hij geeft het de ondertitel 'Fragment. Zang der sirenen' mee. Heeft het deel uitgemaakt van een oorspronkelijk veel langer geheel waar ook 'Viviane' uit afkomstig is? Hij verplaatst ons naar haar hofhouding. Tegen Lancelot klaagt Viviane: 'Helaas! Waarom wilt gij van hier, mijn zoon?' Er volgt dan een poëtische dialoog tussen de twee, die op een stukje toneel of operalibretto lijkt. Lancelot blijkt iets wonderbaarlijks gezien te hebben... Een vrouw.

Rank als een zwaan voer haar bootje over het water. Het is blijkbaar zomer, want slechts in fijn gaas gehuld 'lag zingend zij neêr, en strooide de ontbladerde rozen op 't blinkende meir'. Hij herkende haar als Ginevra, de beeldschone jonge echtgenote van de afgeleefde koning Artur. Ginevra smacht naar frisse liefde en heeft het natuurlijk op niemand anders dan Lancelot voorzien. Hij roept haar naam en belooft de koningin, die zo tuk is op een overspelige liefde, met een vrij le-

lijk rijm dat hij haar niet zal teleurstellen: ‘ik spoê [...] u, schittrende! toe....’ Wat de in de steek gelaten Vivane betreft, zij hoopt dat Lancelot, misleid door haar sirenen, op zijn vlucht zal verdrinken.

Zoals gezegd, Couperus heeft het hier niet bij gelaten. Met het gedicht ‘Ginevra’ doet hij de fatale verleidingsscène nog eens dunnetjes over. Guinevere vaart nu echter niet meer in een ‘luchtige kaan’, maar in een regelrechte gondel, getrokken door twee donzen zwanen met koninklijke kroontjes op hun kop en een ring om hun lelieslanke hals. Echte gondels zijn zwart als lijkkisten, maar dat wist Couperus toen blijkbaar nog niet. Het in dit geval allerminst lugubere vaartuig zou zeker effect hebben gemaakt in een kleurige Haagse kermisdraaimolen. Couperus beschrijft het als ‘een gulden meermin met geschubden staart in vorm gelijkend’. Ginevra maakt indruk met een gewaad dat door het atelier van een muziektheater bij elkaar genaaid had kunnen zijn; zilverblank sindaal, met hermelijn omzoomd, een sluier weemlend, om heur haar als draden kronkelend goud. Ja, er valt niet aan te ontsnappen, we worden hier geconfronteerd met ‘een hel vizioen van liefde en schoonheid’. Het tableau is waarlijk zeer vivant, immers ‘een enkle knaap zat aan 't omkranste roer en zong een gondellied...’.

De koningin en haar nieuwe gemaal

Alles bijeen hebben we dus te maken met de Lancelotsage in een notendop. Koning Artur, te oud om zijn veel te jeugdige gemalin nog vleselijk lief te hebben, staat toe dat Ginevra er een jonge minnaar, die ook nog eens een echte held is, op na gaat houden. Lancelot zal zich voegen in de kring der twaalf ridders van de Tafel-Ronde. In *Het zwevende schaakbord* geeft Couperus, die de koningin daar Guenever noemt, de toestand bij herhaling maar al te duidelijk weer. Hare Majesteit ‘kuste en omarmde Lancelot en Koning Artur, zoo krank, deed ofhij niet zag’.[7] De jonkvrouwe Ysabele verklaart dat zij ridder Gwinebant tot minnaar wil hebben ‘zoo als koninginne Guenever, die is Koning Arturs wijf, Lancelot tot ridder heeft. [...] Amijs en amië zijn Lancelot en Guenever. Wij zullen amijs en amië zijn...’[8] Na de dood van Koning Artur wordt Lancelot diens opvolger, met aan zijne zijde inderdaad Guenever (Ginevra, Genevere, Genovere, Guinevere; bij Couperus tevens ‘de fonteyne aller schoonheden’).

Het verhaal is even oud als beroemd. Dante Alighieri verwijst er al naar als hij, in een veelgeciteerde passage van zijn ‘Inferno’, de overspelige liefde van Francesca da Rimini en Paola Malatesta en hun eerste kus beschrijft. Francesca vertelt daar aan Dante: ‘Indien gij zo dringend verlangt de eerste wortel te leren kennen van onze liefde, zal ik mij gedragen als wie weent èn spreekt. Op zekere dag lazen wij voor ons genoegen over Lancelot [Lancialotto], hoe hij door liefde werd geprangd; wij waren samen alleen en vermoedden in 't geheel niets. De lectuur ervan deed ons bij herhaling de ogen opslaan, ons gelaat verbleekte; doch het was slechts één plaats die ons heeft overmand. Toen wij lazen van de zo begeerde lach en hoe die gekust werd

door zulk een minnaar, zoende hij die nooit van mij gescheiden moge worden mij op de mond, trillend over zijn gehele lichaam. Galeotto waren het boek en de schrijver ervan: die dag lazen wij niet verder.'[9] - Dante noemt hier Ginevra niet met name, maar hij doet dit wel in het 'Paradiso'. Hij verwijst daar naar haar terug als hij over Beatrix opmerkt dat zij 'geleek op haar die hoestte bij de eerste misstap van Ginevra'.[10] Dante bedoelt de vrouw van Mallehaut, getuige van de eerste kus die Ginevra gaf aan Lancelot.

Daar ook Couperus in zijn gedichten als naam de variant Ginevra gebruikt, moet hij die hetzij bij Dante zelf gevonden hebben, hetzij in een boek dat de Lancelotstof behandelde. Uit de inleiding die hij aan *Het zwevende schaakbord* vooraf liet gaan blijkt dat Chrétien de Troyes hem een begrip was en dat hij ook verder, zoals eerder al aangestipt, werkelijk goed thuis geweest moet zijn in de middeleeuwse verhalen over koning Artur en diens ridders van de Tafel-Ronde. Hoofsheid is daar steeds een belangrijk motief. Voor de hoge positie van de vrouw in deze teksten koesterde Couperus aanwijsbaar bijzondere sympathie. Daarnaast was het thema van 'de magië ende de tooverië', culminerend in de figuur van Merlijn, voor Couperus vanzelfsprekend sowieso gefundenes Fressen. Kastelen, edelvrouwen, even nobele als onverschrokken ridders charmeerden zijn uitgesproken talent voor romantisch escapisme. Hij ontvluchtte in zijn fantasieën Wereldoorlog I, zoals hij eerder al zijn toevlucht gezocht had tot *Xerxes* en, in 1917, *De komedianten.* Tevens keerde hij zo terug naar de droomwereld van zijn heel jonge literaire jaren. Hij was zich dat ook bewust en liet er geen twijfel over bestaan. Expressis verbis verwees hij bijvoorbeeld in zijn voorwoord naar W.J.A. Jonckbloets klassieke *Walewein*-editie.[11] Hij kende Penninc en Vostaert, en herinnerde in 1917 zijn lezers niet zonder humor aan 'zijne jaren lang geledene studiën in de Geschiedenis onzer Nederlandsche Litteratuur'. *Het zwevende schaakbord* beschouwde hij als een soort vervolg op de *Walewein* van Penninc en Vostaert, bedoeld om ook zijn lezers even van de sombere ernst der jaren 1914-1918 af te leiden.

Curieus genoeg staat hij ook stil bij de door hem gebruikte namen: Gawein in plaats van Walewein, Guenever voor Ginevra, want dit laatste 'klinkt mij te Italiaansch en luidde wel eens héél vroeger, in de oertijden der Wallische zangers: Jenover en dat klonk mij al weêr te archaïsch'. De lezer moet vooral ook niet aan jenever denken, zo merkt hij nog op. - Juist met de naam Guenever zien we Couperus dus een spelletje spelen.

Niet zonder belang is dan ook nog de vraag waar *Het zwevende schaakbord* nu eigenlijk over gaat. In elk geval is er de kwestie wie de oude en ten dode genoemde koning Artur moet opvolgen. In het laatste hoofdstuk is deze nota bene zelf degene die, op zijn sterfbed, de dan al langdurig met Lancelot flikflooiende Guenever bij zich laat komen en haar dankt voor al haar liefde. Met enige verbijstering horen wij hem daarop als famous last words uitspreken 'dat zij, nu hij haar verlaten ging, als koninginne van Logres zoû heerschen en dat hij haar ried, spoedig na zijn dood,

zich een gemaal te kiezen: Lancelot ried hij haar aan'.[12]

Daarmee is *Het zwevende schaakbord* niet het eerste noch enige boek van Couperus dat met een huwelijk eindigt. Zoals ook *Metamorfoze* is de hele roman doortrokken van Guenevers liefde voor Lancelot, een hoofdmotief derhalve dat autobiografische trekjes heeft. Hoe ver dit gaat blijft wel de vraag. Is er inderdaad een parallel tussen Elisabeth/Emilie/Guinevere en Louis/Hugo/Lancelot? - Het gevaar van overinterpretatie ligt bij Couperus altijd verraderlijk op de loer.

Elisabeth Baud als jong meisje in Den Haag, ca. 1891. Foto gemaakt door de hoffotograaf Henri de Louw.

Inspiratie

In 1896 schreef Couperus bij herhaling aan zijn uitgever L.J. Veen dat hij bezig was met *Metamorfoze.* Hij deelde hem mede dat zijn nieuwe held een modern auteur was. In een brief van 11 juli preciseerde hij: 'Het is eenigszins autobiografie, voor zooverre het werk geeft de kunstevolutie van een modern auteur, die eerst poëzie schrijft en later proza. Er komt dus van zelf heel veel in van mijzelven.'[13] Dit laatste vooral geeft ons het recht, om niet te zeggen dat het ons de plicht oplegt, het boek te gebruiken - zij het uiteraard met de grootst mogelijke voorzichtigheid - als bron voor de kennis van Couperus' Werdegang tot 1896/97.

In *Metamorfoze* kan men verschillende hoofdlijnen signaleren die elk hun eigen betekenis hebben, hoewel zij moeilijk van elkaar te onderscheiden zijn. Ten eerste zijn er de titels van de vijfhoofdstukken afzonderlijk. De boeken die Hugo Aylva schrijft weerspiegelen zoals bekend Couperus' eigen vroege werk, tot en met *Majesteit* en *Wereldvrede.* Ten tweede is er de psychologische ontwikkeling van de dichter als vrijgezel, die zich aan het eind verlooft en een huwelijk sluit dat hem voor het eerst

in zijn leven werkelijke bevrediging schenkt (‘En voor het eerst waardeerde hij.’) - In de derde plaats worden wij telkens geconfronteerd met de verhouding tussen inspiratie en romantechniek: hoe een auteur vooral in zijn hoofdpersonen als het ware van de ene metamorfose naar de andere overgaat, tot zijn tekst af en zo-

genaamd dood is. Het geheel is dan het verhandelbare voorwerp geworden dat men boek noemt. - Daarnaast vallen er nog allerlei kleinere vertakkingen waar te nemen, afhankelijk van de geschetste hoofdlijnen maar hier van minder belang.

Couperus beschrijft hoe de aanvankelijk als dichter naar voren tredende schrijver in zijn poëzie ook naar eigen gevoelen mislukt. Volgt zijn overgang naar het proza: 'Het Boek van Mathilde' boekt ineens een eclatant succes. Dat zich hier de roman *Eline Vere* in laat herkennen, is voor een ieder altijd zonder meer overduidelijk geweest. Wel worden wij eerst nog geconfronteerd met een Hugo Aylva die als dichter het moede hoofd in de schoot heeft gelegd en niet meer van plan is ooit nog een letter op het papier te zetten. - Maar ineens komt hij tot andere gedachten. Wie of wat brengt hem daartoe? Alleen maar eigen inspiratie?

Die zou zeker niet toereikend zijn geweest. Het is hier dat Hugo's nog heel jonge vriendin optreedt als muze. Zij is in de roman een alter ego van Couperus' nichtje Elisabeth Baud. Deze Emilie/Elisabeth blijkt al vroeg absolute liefde te hebben opgevat voor de interessante dichter en romancier. Maar linea recta uit zij die niet.

Drijvende kracht

In 'Het Boek van Mathilde' lezen wij dan hoe de gefrustreerde Hugo/Louis toch heimelijk - beter gezegd: half onbewust - zijn literaire deur op een kier open heeft laten staan. 'Ik kan altijd weêr opnieuw beginnen,' zegt hij tegen Emilie/Elisabeth.[14] De laatste schiet dan ineens op treffende wijze uit haar slof met een opwekkende tirade: 'Begin dan ook opnieuw, moedigde zij hem aan. Waarom zoû je nooit meer iets kunnen doen, nooit meer kunnen schrijven? Waarom zoû je niet kunnen schrijven ons leven, ons gewone leven van jonge menschen; dat wat je om je heen ziet, wat je iederen dag zelf leeft. Zoû het niet belangrijk genoeg zijn? Zijn wij te onbeduidend?'

Als inderdaad woorden van deze strekking door Elisabeth Baud tegen Louis Couperus gezegd zijn, ergens tussen 1886 en 1888 - zij waren toen nog niet getrouwd -, mogen wij stellen dat zij het geweest is die haar neef tot het schrijven van *Eline Vere* heeft aangedreven. En dát zij het gezegd heeft, vindt steun in het vaststaande feit dat zij de roman voor Couperus als zijn secretaresse - zie hieronder - in het net heeft overgeschreven. Zoals zij later met zo veel van zijn werk gedaan heeft.

In 'Het Boek van Mathilde' lezen wij vervolgens hoe zij, als een tweede Guinevere, langzamerhand tot het besef komt dat zij haar neef Hugo/Louis liefheeft...., zoals zij tevens moet vaststellen dat deze liefde niet onmiddellijk wederkerig is. Om zich in die richting te ontwikkelen moet eerst 's schrijvers moeder overlijden. Dat Elisabeth de drijvende kracht achter *Eline Vere* is geweest, wist de auteur overigens zeer goed! Nog in het laatste hoofdstuk, in 'Het Boek van Metamorfoze', laat hij zich nogal dubbelzinnig ontvallen: 'Wat ik ook schrijf of niet schrijf, ik blijf altijd de auteur van "Mathilde". Dat is een compliment van de kritiek aan jou.'[15]

In de laatste regels van 'Het Boek van Mathilde' lezen we ten slotte over Emi-

lie/Elisabeth: ‘En, zij bekende het zich - het was zoo duidelijk in haar zichtbaar -: zij had hem lief. Zij had hem altijd liefgehad, altijd van kind af aan. En, in het meer van hare ziel, zag zij ontluiken de groote lotos van hare liefde.’[16] - Zo nadert Guinevere haar Lancelot steeds dichter en noodlottiger. De vrouwe des meirs Viviane had niets meer in te brengen. Een mens trad in de plaats van de nimf.

Elisabeth Couperus-Baud (ca. 1900?).

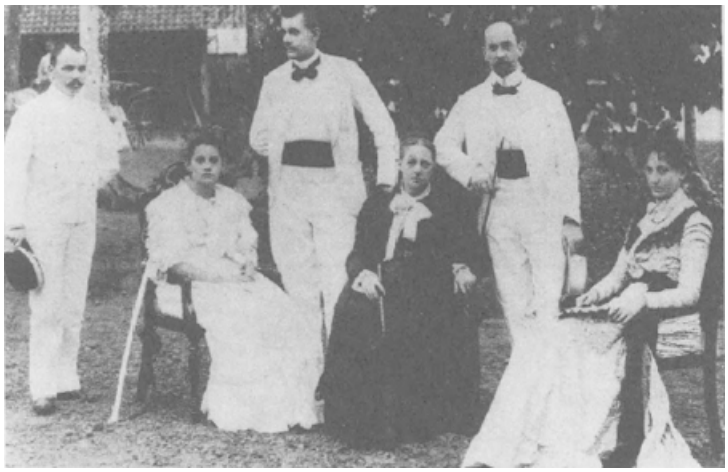
Hommage

De eerste van de drie hoofdlijnen die de roman *Metamorfoze* zijn structuur geven mag zuiver literair gesproken misschien de interessantste zijn, het is de tweede lijn die psychologisch het knapst is uitgewerkt. Van lieverlede maakte zelfbespiegeling Couperus steeds meer duidelijk wie hij was: een schrijver die als mens in wezen het talent miste voor een volwassen liefde en die misschien nooit getrouwd zou zijn, had hij niet een nichtje gehad dat hij al van kind af goed kende. Haar actieve liefde liet hij zich aanleunen. Zij ook was het die het initiatief tot hun huwelijk heeft genomen.

Was Couperus zich dit alles bewust? Zeer zeker. We mogen dit zo stellen na het opduiken van een even eigenaardig als belangrijk document. Het betreft hier de eerste druk van *Eline Vere*, en dan nog wel het exemplaar dat hij, zo blijkt uit de handgeschreven opdracht voorin, ten geschenke heeft gegeven aan Elisabeth Baud.[17]

Altijd al heeft menigeen zich erover verwonderd dat Couperus pas in 1890 de tweede druk aan Gerrit Jäger ‘van de krant’ (*Het Vaderland*, waarin de roman in 1888 eerst als feuilleton is verschenen) heeft opgedragen: ‘Aan mijn vriend Gerrit Jäger. Luik, 14 Sept. '90. L.C.’ Hoe moeten wij dat verklaren? - Het antwoord op die vraag weten wij nu. Op 1 april (!) 1889 had Couperus de eerste druk al opgedragen aan Elisabeth, zij het dan met de pen geschreven. Nooit gedrukt, behield deze

particuliere vorm een klein geheim tussen hun tweeën. Niet denigrerend bedoeld sprak Couperus haar toe als zijn secretaresse. Onvermoeibaar moet Elisabeth meege-



Familie Baud in Weltevreden-Petodjo, 1899. V.r.n.l. Elisabeth Couperus-Baud, Louis Couperus, Elisabeths moeder Jeanne Baud-Steenstra Toussaint en haar zoon Willem, haar dochter Willy en de echtgenoot van deze, Willem Wijnaendts van Resandt.

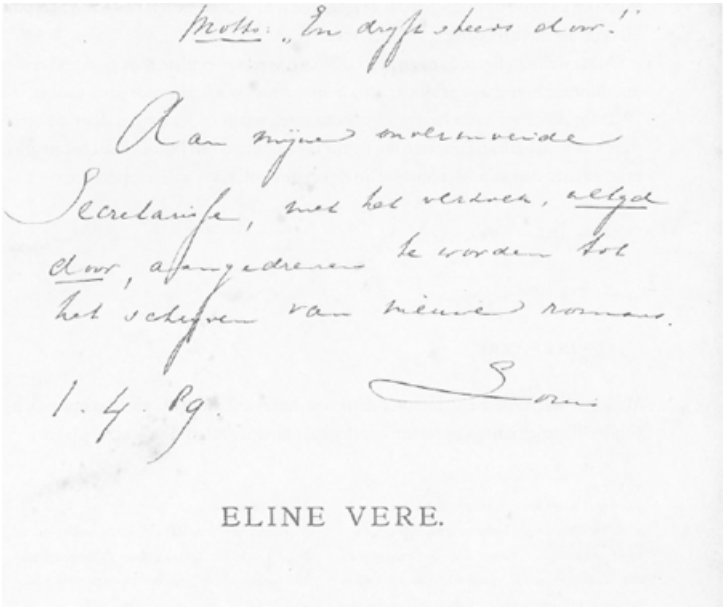
werkt hebben aan het definitieve manuscript. De opdracht, veelzeggend dus in verschillende opzichten, luidt in zijn geheel:

> Aan mijne onvermoeide Secretaresse, met het verzoek, *altijd door*, aangedreven te worden tot het schrijven van nieuwe romans.

Volgen de datum en de eerste voornaam van de auteur. - Erboven heeft Couperus tussen aanhalingstekens bovendien nog een motto geplaatst: ‘Motto: “En drijft steeds door!”’

Dit motto is enigszins raadselachtig, want waar komt het vandaan? Aangezien Couperus geen auteur noemt, moet het wel aan een gesprek of aan zijn eigen werk ontleend zijn. Het meest voor de hand ligt dan een regel tekst uit *Eline Vere* zelf. Inderdaad komt in de roman een passage voor waarin het woord *drijven* gebruikt wordt in de betekenis van aanzetten, aanmoedigen, opdrijven, en wel door een vrouw die zich geïrriteerd betoont door de besluiteloosheid en het daaruit voortvloeiende gezeur van haar echtgenoot. Het betreft Jeanne en Frans Ferelijn.

Ook al houden deze mensen oprecht van elkaar, Frans is niet gezond, hangt zo maar wat rond en wil geen dokters meer zien. Jeanne heeft daar moeite mee en verwijt hem zijn gedrag. Hij op zijn beurt verwijt zijn vrouw haar bezorgdheid, met de lichtelijk vileine woorden: ‘Je bent soms net een druppel water op een steen, tèk, tèk, tèk... Je zit altijd door te draven over die doktershistorie!’[18] - Alleen gelaten voelt Jeanne zich geraakt, herinnert zich betere tijden in hun relatie, ondergaat


Motto: „En dysse sleeve door!"

Aan mijne onvermoeide
Secretaresse, met het verzoek, mij te
door, aan te drijven te worden tot
het schrijven van mijne romans.
1. 4. 89.

ELINE VERE.

Geschreven opdracht van Couperus aan zijn vrouw Elisabeth in de eerste druk van *Eline Vere*, gedateerd 1 april 1889 (collectie Letterkundig Museum).

zijn verwijt als onterecht: ‘En ze dacht aan haar Frans, en hoe hij haar gevraagd had in hun tuin onder de bloeiende seringen, *en zij dreef hem* en ze was een druppel water op een steen, tèk, tèk, tèk...’ - Couperus zelf gebruikt dus graag het woord drijven in de betekenis van aandrijven, opjutten. Dit wettigt het vermoeden dat ook het vermelde motto op zijn conto geschreven moet worden. Zoals het er trouwens ook staat: zijn wens aangedreven te worden, niet weg te zakken in een writer's block. Dit stemt overeen met wat hij in *Metamoforze* over ‘Het Boek van Mathilde’ schrijft. Telkens legt Hugo Aylva het manuscript weg, twijfelend aan zijn kunnen. Hij moet dan weer bemoedigende schouderklopjes krijgen van Emilie, die hem sterken in zijn zelfvertrouwen als kunstenaar. Lancelot in ‘De vrouwe van 't meir’ verging het niet anders. Ginevra/Genevra/Guenever/Guinevere, koningin en echtgenote van de oude koning Artur, zou verder Lancelots queeste bepalen tot aan Arturs dood. Diens overlijden zou haar als gemalin van Lancelot opnieuw tot koningin maken. Hij had haar steun zeer nodig. En ja! ook zij *dreef hem.*

De aan de Lancelot ontleende tableaux vivants, in Tegal nog door Couperus en zijn familie in 1899/1900 herhaald, hebben dus meer zin gehad dan men geneigd is

te denken. Op de destijds gemaakte foto treedt Elisabeth Couperus-Baud niet voor niets op als nu juist koningin Guinevere.

Maar wellicht heeft Couperus, in zijn eerste en beroemdste roman, al veel eerder een dubbele hommage gebracht aan de vrouw met wie hij in 1891 getrouwd is.

Door de eerste twee letters van Guineveres naam te vervangen door de eerste twee van Elisabeths naam, zien wij de titel verschijnen van het boek dat hij zo graag met redenen aan zijn 'secretaresse' in de eerste druk heeft willen opdragen:

GU - INE - VERE
alter ego van:
EL - INE - VERE

Al met al een hypothese die, met dank aan het stiefkind *Williswinde*, een aantal afzonderlijke elementen in een onweerlegbaar zinvol onderling verband plaatst.

Met uitzondering van de opdracht zijn de hier gebruikte afbeeldingen ontleend aan Rob Nieuwenhuys, *Baren en oudgasten. Tempo Doeloe - een verzonken wereld. Fotografische documenten uit het oude Indië 1870-1920* (Amsterdam 1981) en Frédéric Bastet, *De wereld van Louis Couperus* (Amsterdam 1991).

Eindnoten:

1 'Het Boek van Torquato Tasso', VIII. In: *Metamorfoze* (Utrecht/Antwerpen 1988), p. 36. (*Volledige werken Louis Couperus* 13.)
2 *De stille kracht* IV, 6 (Utrecht/Antwerpen 1989), p. 133. (*Volledige werken Louis Couperus* 17.)
3 Henri van Booven, *Leven en werken van Louis Couperus* (Velsen 1933), p. 165.
4 Frédéric Bastet, *De wereld van Louis Couperus* (Amsterdam 1991), p. 86, nr. 194.
5 *Metamorfoze* II, V, 4 (Utrecht/Antwerpen 1988), p. 255. (*Volledige werken Louis Couperus* 13.) Zie ook ibidem, p. 252.
6 'Het Boek van *Metamorfoze*', I. In: *Metamorfoze* (Utrecht/Antwerpen 1988), p. 233. (*Volledige werken Louis Couperus* 13.)
7 *Het zwevende schaakbord*, XXXIII (Amsterdam/Antwerpen 1994), p. 203. (*Volledige werken Louis Couperus* 44.)
8 Ibidem, XXIV, p. 157.
9 'Inferno', V, 73 e.v. (*La divina commedia*).
10 'Paradiso', XVI, 15.
11 Penninc en Pieter Vostaert, *Roman van Walewein.* Ed. W.J.A. Jonckbloet (Leiden 1846-1848). Zie ook Jonckbloets editie van de *Roman van Lancelot* ('s-Gravenhage 1846-1849).
12 *Het zwevende schaakbord*, XXXV (Amsterdam/Antwerpen 1994), p. 211-212. (*Volledige werken Louis Couperus* 44.)
13 *Waarde heer Veen. Brieven van Louis Couperus aan zijn uitgever.* Ed. F.L. Bastet ('s-Gravenhage 1977), p. 111, nr. 138; p. 114, nr. 143.
14 'Het Boek van Mathilde', III. In: *Metamorfoze* (Utrecht/Antwerpen 1988), p. 63. (*Volledige werken Louis Couperus* 13.)
15 'Het Boek van Metamorfoze', I. In: ibidem, p. 233.
16 'Het Boek van Mathilde, IX. In: ibidem, p. 91.

17 Onderdeel van de particuliere collectie Sine Qua Non, in juni 2006 aangekocht door het Letterkundig Museum en de Koninklijke Bibliotheek. Zie: Elsbeth Etty, 'Zeldzame Couperus-collectie openbaar gemaakt.' In: NRC *Handelsblad*, 9 juni 2006, Cultureel Supplement, p. 23.

18 *Eline Vere*, VII, 2 (Utrecht/Antwerpen 1987), p. 94 resp. 96 (*Volledige werken Louis Couperus* 3.)

Frits Müller 1932-2006

Zelfportret van Frits Müller.

Marcel van den Boogert
Een reus aan de keukentafel
Bij het overlijden van Frits Müller

MARCEL VAN DEN BOOGERT (1960) is vanaf de oprichting tot vorig jaar eindredacteur van *De Parelduiker* geweest.

Het tafereel heeft zich bijna vijftig keer afgespeeld. Ik bel aan bij een voormalig garagebedrijf in de Amsterdamse Kerkstraat, bestijg vier wenteltrappen alsof ik een vuurtoren beklim en word begroet door Wijnruit, die zegt: ‘Frits is nog boven, hij komt zo. Wil je thee?’ Even later verschijnt, behoedzaam de steile zoldertrap afdalend, tekening in de hand, Frits Müller. Als een Michelangelo die van de steigers in de Sixtijnse Kapel af komt.

Tien jaar lang heeft Frits Müller schrijversportretten gemaakt voor *De Parelduiker*, en tien jaar lang heb ik er groot genoegen in gehad die tekeningen bij hem thuis op te halen. Voor Frits was het persoonlijke contact onmisbaar voor de samenwerking. Dat was al zo in de tijd van *Het Oog in 't Zeil* (1983-1992), toen hem het redacteurschap *honoris causa* was verleend uit bewondering voor zijn schitterende tekeningen. Toen *De Parelduiker* in het voorjaar van 1996 van start ging, ontving de redactie de vaste medewerking van Frits Müller als een bruidsschat van de uitgever.

De tekeningen van Frits zijn voor *De Parelduiker* gezichtsbepalend geweest - letterlijk, wanneer zijn tekening op het omslag stond. Werd zijn eerste bijdrage nog opgenomen op het formaat van een ansichtkaart, vanaf aflevering 2 kon Frits rekenen op een vaste plaats: paginagroot op links tegenover de titel van een dragend artikel. Ook het logo-ontwerp voor de rubrieken Laagwater en Peillood was, herkenbaar, van zijn hand.

De aanloop naar een tekening van Frits kende een vast stramien. De redactie, in vergadering bijeen, koos uit de te publiceren artikelen het onderwerp met de markantste kop - zo simpel gaat dat. De dag erna belde ik Frits op, legde hem in grote lijnen het artikel uit en deed dan een paar suggesties voor te tekenen attributen of achtergronden - wat hij zwijgend aanhoorde. Die suggesties waren uiteraard vergeefs, want Frits liet zich bij zijn werk door niemand de wet voorschrijven.

Zo ontstond in tien jaar tijd een unieke eregalerij van binnen- en buitenlandse schrijvers. Wie de lijst bekijkt van geportretteerden - Simon Vestdijk, Louis Coupe-

Hans Lodeizen

Jacob Israël de Haan

Johan B.W. Polak

E. du Perron

Lodewijk van Deyssel

Arthur van Schendel

rus, J.C. Bloem, W.F. Hermans, Friedrich Nietzsche, Willem Elsschot, Josip Brodski, Nescio, Lodewijk van Deyssel, Anna Blaman, Oscar Wilde, P.C. Boutens, Boris Pasternak, Arthur van Schendel, Johan Polak, Hans Lodeizen, Jacob Israël de Haan, Richard Minne, E. du Perron, Jan Greshoff, Arnold Ising jr., J.A. dèr Mouw, J. van Oudshoorn, Jacques Gans, Marcel Proust, Karl May, Marcellus Emants, Geert van Oorschot, George Orwell, Menno ter Braak, Willem Kloos, Gerard Reve, Rudi van Dantzig, F. Bordewijk en dochter, Emile Zola, Geert Lubberhuizen, Hein Boeken, Bob den Uyl, A. Roland Holst, William B. Yeats, Joost Zwagerman, André Gide -

kan zich een voorstelling maken van de trots en het plezier waarmee de redactie van *De Parelduiker* de tekeningen van Frits in haar kolommen heeft opgenomen. De uitgever gaf van zijn waardering blijk door een paar jaar terug de tien mooiste tekeningen als ansichtkaart uit te brengen.

Frits was gewend te tekenen naar bekende schrijversfoto's. Aan zo'n portret voegde hij zijn eigen accenten toe, die maakten dat je met andere ogen naar een vertrouwd beeld ging kijken. Hij deed letterlijk wat de makers van *De Parelduiker* in meer overdrachtelijke zin plegen te doen. Daarom waren de tekeningen van Frits bij ons zo op hun plaats en was zijn loyale, ononderbroken medewerking op meer gestoeld dan oude vriendschapsbanden alleen - al was persoonlijke waardering voor Frits wel essentieel.

Willem Elsschtot

Jacques Gans

In de omgang heb ik van zijn door sommigen gevreesde *terribilità* nooit iets gemerkt, ik heb Frits in al die jaren niet anders dan buitengewoon aimabel en op z'n gemak meegemaakt, hooguit verlegen, wanneer hij aan de keukentafel zijn Parelduiker-tekening tevoorschijn haalde. Even hielden we dan allebei onze adem in, en wanneer ik uitriep dat ik de prent prachtig vond, reageerde hij opgelucht: ‘Ik vind 'm zelf ook wel goed, zoals die schaduw over die wang valt.’ Als de tekening was opgeborgen, vroeg hij: ‘Heb je vanochtend nog dat stuk in *de Volkskrant* gelezen?’ en schoot dan zelf al meteen gnuivend in de lach, een pluk tabak van z'n shag afscheurend. Praten met Frits behoort tot mijn beste Parelduiker-herinneringen, tot de ontroerendste ook, omdat Frits Müller, die alles al gezien had en meegemaakt, toch geen enkel cynisme kende, een unicum in zijn beroepsgroep. Soms kon hij verongelijkt zijn beklag doen, maar daarachter leek geen bitterheid, eerder oprechte verbazing schuil te gaan, in toom gehouden door een herfstig gevoel van melancholie. Bij alle kabaal en drukte in gezelschap voelde ik om Frits altijd een ingekeerde stilte hangen, alsof hij zich voortdurend pijnlijk bewust was van de kloof die bestond tussen wat zijn tekenaarsogen zagen en zijn woorden en zelfs zijn tekeningen vermochten. Ik denk dat alleen zijn muziek die stilte kon doorbreken - voor even.

De redactie van *De Parelduiker* is Frits Müller immens veel dank verschuldigd voor de inzet waarmee hij zijn pen voor ons in beweging heeft gebracht. Met zijn overlijden is aan een onvergetelijke reeks schrijversportretten een einde gekomen.

Folkert Jensma
Afscheid van Frits Müller

FOLKERT JENSMA (1957) is hoofdredacteur van NRC *Handelsblad.* Hij hield deze toespraak tijdens de afscheidsbijeenkomst van Frits Müller op 3 juni 2006 op de Museumwerf 't Kromhout te Amsterdam.

Familie, vrienden, collega's van Frits Müller,

De politiek tekenaar Frits Müller was bijna een kwarteeuw lang het gezicht van de opiniepagina van NRC *Handelsblad.* Hij begon in die rol in 1968 bij het *Algemeen Handelsblad* maar mocht niet mee na de fusie met de NRC. Hij tekende daarna voor *Het Vrije Volk*, de *Haagse Post* en HP/*De Tijd.* Vanaf 1980 was hij gelukkig weer welkom bij NRC *Handelsblad.*

Müller was een vrijdenker die zei wat hij dacht, al voordat het mode was. Daar tekende hij vervolgens ook over. Hij hield nooit op met kijken, naar de buitenkant, naar de oppervlakte want dan heb je het meeste al gezien, zo vond hij. In een vraaggesprek met HP/*De Tijd* zei hij over zichzelf: ‘Er is altijd een cameraatje dat meedraait.’ Die antenne registreerde niet ofiets of iemand mooi of lelijk was. Het ging om primaire kwaliteiten - is iemand vriend of vijand, laat ik 'm toe of wijs ik 'm af. Het was meer een vorm van snuffelen, zoals katten doen. Zo las hij kranten; zo volgde hij de politiek. Op een instinctieve, gepreoccupeerde manier. Met meer zintuigen tegelijk.

Zijn stijl van politieke tekeningen was zeer herkenbaar - een kenmerk van de groten in het vak. Hij reduceerde niet alleen zijn onderwerpen inhoudelijk knap tot in hun ridicule, abjecte of belachelijke hoedanigheid. Maar hij deed dat ook tekenkundig: de lijnen van Müller waren helder en beperkt. Voor hem gold de gouden regel van het politieke genre: minder is meer. Typerend waren bijvoorbeeld de mannetjes met de omhooggestoken neuzen - niet meer dan drie lijntjes, maar je voelde tot in je botten dat het over de LPF ging. Müller trof dan de essentie, die iedereen herkende, ook al was het zijn interpretatie daarvan. Dat leidde tot een eigen beeldtaal: bij het bekende stuk over het multiculturele drama van Paul Scheffer in onze krant in 2000 bracht hij de Nederlandse poldercultuur terug tot een Volendammer mannetje op klompen, maar wel op een enorme sokkel. Dat was deels een protest tegen de lulligheid en eigendunk van eigen bodem, maar er zat ook on-

Tekening van Frits Müller die op 29 januari 2001 bij Paul Scheffers vermaard geworden artikel ‘Het multiculturele drama’ in NRC *Handelsblad* verscheen.

schuld en naïviteit in verwerkt. Die arrogante polderbazen begonnen aan een mars door de krant, in vele varianten.

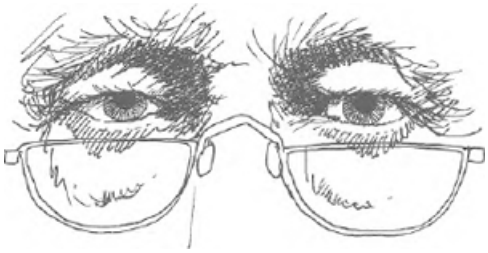
Tegelijk kon hij ook barok zijn. Om een illustratie gevraagd bij een ingewikkeld onderwerp, waar de krant immers niet voor terugdeinst, kon hij uitpakken met een van zijn geweldige onoverzichtelijke machines met stampende vliegwielen en rokende schoorstenen. Daarbij stond de mens dan hulpeloos afgebeeld in een bijrol. Vaak vlogen ze ook, althans op papier, maar dan ook moeiteloos, hoewel ze toch van gietijzer leken. Als krantenlezer begreep je zo de onmacht van bijvoorbeeld het Studiehuis eerder door de tekening te lezen, dan het stuk. In ieder geval onthield je de tekening langer. Ik denk dat iedere lezer van de krant ergens in zijn hoofd wel zo'n Frits Müller-beeld heeft bewaard. En dat kun je niet van alle letters in de krant zeggen.

Müller was een man van inkt, pen of penseel en dat klopte wonderwel bij de pure zwartwitkrant van de jaren zeventig en tachtig die nog niet de fotografische scherpte en het kleurengamma had van nu. Een prent van Müller spatte op de pagina, nee, van de pagina af. Dat waren ook zijn hoogtijdagen als politiek satiricus. De

bohémien Müller, de veelzijdige Amsterdamse musicus, tekenaar, journalist, verfoeide de politiek, in het bijzonder de christelijke variant. Dat heeft vooral Van Agt ervaren, die bij hem letterlijk met vele monden tegelijk praatte. Een geestelijke kreeg een condoom als kardinaalshoed, D66 was bij hem al in 1968 getekend als hol vat zonder tekst. Hij was messcherp, maar nooit bijtend of echt beledigend, hoewel je dat pas echt weet als je ooit door hem onder handen bent genomen. Hij verbeeldde in zijn tekeningen naar eigen zeggen de 'frustratie van mensen die een krant lezen en er verder ook niets aan kunnen doen'. Zo bezien was hij het archetype van de commentator: de wereld wordt bemand door halvegaren en hij ging ze te lijf met alleen pen en papier. In Müller waren de noodzakelijke opstandigheid en de boosheid nooit ver weg.

In latere jaren werd de illustrator Müller voor de krant belangrijker - hier was het vooral de tekenaar op wie we een beroep deden om een pagina gezicht te geven, om licht en lucht.

Op de redactie van de krant herinneren we ons Frits als de trouwe medewerker die je nooit te vroeg moest bellen, wiens tekeningen per faxtelefoonlijn arriveerden waarna de studio er altijd de KPN-vlekken of gaten in moest repareren. Maar dat gaf niet, want het werk was prachtig en Müller een monument. Van hem nemen we nu gedwongen afscheid - van een vakman en een kunstenaar, van een beeldbepaler, een meninggever en een lichtbrenger.



Jeroen Brouwers
‘Wat moet erop?’
De boekomslagen van Frits Müller

JEROEN BROUWERS (1940) schreef eerder in *De Parelduiker* over de zelfmoord van Menno ter Braak.

Ik heb hem drie, hooguit vier keer ontmoet, - steeds bij gelegenheden en op plaatsen waar veel volk was toegestroomd. We reikten elkaar hartelijk de hand, spraken wederkerig enige volzinnen uit en verdwenen dan weer, ieder afzonderlijk, in het gewoel. Groetten elkaar nog met een handgebaar: ‘We bellen wel weer.’

‘Ontmoetingen’ waren dit eigenlijk niet, we ‘kwamen elkaar tegen’. Sporadisch.

Ik kan me zijn gezicht niet voor de geest halen. Alleen dat het ‘getekend’ was (onopzettelijk op het papier gevallen woordspeling). Een doorgroefde kop met scherpkijkende ogen die veel hadden gezien.

Ik had de indruk dat hij iedere keer iets meer was gekrompen of gebogener door het leven ging.

Hij speelde saxofoon, wat ik hem nooit heb horen doen. Hij maakte deel uit van het Amsterdamse kunstenaarsmilieu, waartoe ik niet behoor.

Ik heb hem wel eens op een foto uit een ver verleden gezien, figurerend in gezelschap van schrijvers, muzikanten, andere kunstenaars, journalisten, die op het tijdstip van de foto net als hijzelf beginnende talenten waren, in het voorgeborchte van hun roem, die de foto later interessant zou maken. Wie zo'n opname nu bekijkt, heeft het gevoel dat al die poppetjes, bekend tot zeer beroemd als ze zouden worden, er altijd zijn geweest: ze hebben voor ten minste een halve eeuw, die begon toen ik nog op school zat, het ‘cultuurpatroon’ bepaald, de literatuur, de schilderkunst, muziek, film, en zeg maar de hele maatschappij drastisch vernieuwd en veranderd. Thans zijn ze allemaal stokoud en beleven we de jaren waarin ze, de een na de ander, er voorgoed bij gaan liggen en er foto's van hun begrafenis worden gemaakt. In de krant staat dan steevast dat met hun verscheiden ‘een tijdperk is afgesloten’.

Zoveel doden, zoveel tijdperken!

Nu Frits Müller weer.

Als persoon heb ik hem dus nauwelijks ‘meegemaakt’, ik kende van de scheef-

gewaaide knotwilg alleen zijn stem en dan nog hoofdzakelijk door de telefoon. ‘Met Frits Müller hier.’

Hij meldde zich doorgaans op een toon van doorleefd chagrijn, waar je even doorheen moest. Gaande het onderhoud kwam hij op stoom en begon hij aan hartverwarmend gekanker over de rottigheid in zijn eigen bestaan, bij hem in de straat, in Nederland, in de rest van de wereld. Hij schold op eigenlijk *alles*: de toenemende verloedering in de samenleving, de hypocrisie en lamstraligheid in de politiek, de verdruiling die na alle zo optimistisch bevochten vernieuwing en verandering ten slotte toch het aanschijn der aarde weer was gaan overheersen. Daar was ik het natuurlijk integraal mee eens, maar ik hoefde er niet stante pede een polemische prent voor krant of weekblad over te tekenen.

Ook de tekeningen van Frits Müller zijn er in mijn besef altijd geweest, ik kan me geen tijd heugen dat ze er *niet* waren, alsof ze mijn hele leven hebben begeleid en geïllustreerd. Ik had, meestal met instemmende glimlach, aan één oogopslag genoeg om de ‘kritische boodschap’ die ze uitbeeldden te doorzien. Daarna bestudeerde ik de tekening als kunstwerk: hoe hij het toch weer voor elkaar had gekregen een standpunt, opinie, of zelfs maar een gedachte of associatie in heldere, robuust-sierlijke inktlijnen weer te geven.

Voor bepaalde Müllerprenten koesterde ik speciale voorkeur: hij kon machinerieën, apparaten, voertuigen op papier zetten, zo baldadig van constructie dat ze uit verwarde droomresten afkomstig leken en ze bestemd konden zijn ter illustratie van absurdistische vertelsels. Hij kon er de waaihoofderij van een politiek of pauselijk idee mee aan de kaak stellen, een abjecte gedachtegang, een wankel besluit. Krankzinnige mechanismen, constellaties, toestellen die uit allerlei rommel waren samengesteld: touwtjes, vlaggetjes, een vliegwiel, lege conservenblikken, een kapotte klok, wondpleisters, propellers, verkeerspijlen, kromgeslagen spijkers, een toeter met een gummibal, een kapotje als windvaan. Wat kunnen dergelijke machines fabriceren, waarheen of hoe ver kan een dergelijke vliegfiets met turbinemotor en hefschoef van kippenveren iemand voeren?

Toen mijn eerder bij De Arbeiderspers verschenen romans door mijn nieuwe uitgever, Atlas, werden herdrukt, vroeg ik Atlasdirecteur Emile Brugman of Frits Müller de voorplatten ervan mocht verzorgen. Dat zou mij een eer zijn. Ik zag in Müllers tekenstijl verwantschap met mijn schrijfstijl, het kon niet anders of Müller en ik keken op vrijwel identieke wijze tegen de dingen aan, in ieder geval waren onze woedes (om ‘álles’) van eensgezinde heftigheid en machteloosheid. Ik kan niet schrijven, zei hij eens, anders zou ik... Tsja, mijmerde ik van mijn kant, zo kan ik niet tekenen, anders...

Onze telefoongesprekken, na enige minuten naar alle kanten uitwaaierend en verstuivend, handelden in beginsel over de omslagtekeningen die hij voor mijn geschriften zou maken. ‘Wat moet erop?’ vroeg hij, zoals men aan een kind vraagt wat het op de boterham wil.

Nieuwjaarskaart Frits Müller (1990/1991).

Het liefst liet ik aan hemzelf over wat hij zou tekenen om de essentie en de sfeer van mijn roman weer te geven. Dat kon hij met grote eenvoud en zeggingskracht door één voorwerp of meubelstuk af te beelden, waarmee het hele verhaal was samengevat en getypeerd.

Mijn roman *Joris Ockeloen en het wachten* 'gaat over' een jongeman met die naam, in een kraamkliniek wachtend op de geboorte van zijn eerste kind, hij zit daarbij urenlang op een rieten stoel. Omslagtekening van Frits Müller: een rieten stoel.

Het verzonkene is een serie snapshots-in-proza over mijn allereerste levensjaren op Java, waar ik ben geboren. Over verzonken herinneringen, die slechts in zoverre betrouwbaar en niet door de tijd verwrongen zijn naargelang ze op foto's en films zijn vastgelegd (en dan nog...). In het boek draait de vader familiefilmpjes uit tempo doeloe, opeens schiet zo'n filmpje in brand en weg is ieder bewijs van de exactheid van sommige herinneringen. Frits Müller tekende voor het voorplat een ouderwetse filmprojector waar vlammen uit omhoogschieten.

Deze vuurtongen suggereren 'beweging' in de eenvoudige tekening: er is iets 'bezig te gebeuren', kijk ook maar naar de witte rookoptasting boven het tafereel, waar 'dreiging' van uitgaat. Ik waagde me eens aan deze interpretatie:

'Halverwege mijn eerste levensjaren dreigde de inval van de Japanners in Indië

als zich samenpakkende onheilswolken. Aan het tot op heden door sommigen beweende tempo doeloe kwam door de vlammende oorlog abrupt een einde, dat ook het geluk van mijn kleutertijd afsloot. Daarvan waren op de filmpjes nog wat schimmige beelden te zien, totdat het vuur ook die wegvrat.'

Van dergelijke duidingen moest Frits niets hebben. Brommerig reageerde hij: 'O ja? Geen tel bij stilgestaan.' Besluitend met 'Allemaal flauwekul!' Tegelijkertijd dacht ik toch iets als voldaanheid in hem op te merken, zonder dat er iets verschoof in dat gegalvaniseerde gezicht, werd het op een of andere manier zachter, al was het maar doordat er, heel kort en dof, iets glinsterends in zijn ogen verscheen. Hoewel hij het afwees als apekool, deed het hem kennelijk toch plezier om te horen en veinsde hij dat hij er geen raad mee wist. Was hij misschien verlegen? Ik bedankte en complimenteerde hem altijd uitbundig voor zijn prachtige prenten, waarbij hij me dikwijls niet liet uitspreken. 'Jajaja,' zei hij dan quasi-kribbig, gespeeld ongeduldig, maar ik wist dat hij wel degelijk gevoelig en dankbaar was voor waardering.

In zijn omslagontwerpen voor mijn romans is de suggestie van 'beweging' eerder zeldzaam. Hij tekende er bij voorkeur statische momentopnames voor.

Bezonken rood, dat zich deels afspeelt in een jappenkamp in Indië: hij tekende een bol, rood, in een wit vlak: de tropenzon, bulderend in witte atmosfeer, terwijl men tegelijkertijd beseft dat het de Japanse vlag is. Onder de zon staat een verweesd, roerloos figuurtje, tropenhoed op het kinderhoofd, als men goed kijkt merkt men op dat de rechtervoet op iets steunt dat met slechts een paar streepjes is aangeduid. Het is het hoofdpersonage van de roman op ongeveer vijfjarige leeftijd, afgebeeld zoals in de slotalinea's van het een na laatste hoofdstuk is beschreven:

'Maar mijn ene voet is zwaarder dan de andere: zo ontilbaar zwaar dat ik niet wegkomen kan van de plaats waar ik al uren sta [...]. Geen wonder ook: mijn rolschaats is in het gesmolten asfalt verzonken en daarin onwrikbaar vastgeraakt zodat de hele wereld aan mijn rechtervoet hangt.'

Die wereld is een zwart vlak dat ongeveer éénderde van de illustratie beslaat. Alle romanomslagen hebben dergelijk grondvlak, altijd in één kleur, waarmee de tekenaar een contrapuntische eenheid aan de romanreeks gaf. In deze massieve 'bodem' plaatste Zeno, de omslagontwerper, soms de titel van het boek, soms de auteursnaam in keurige letters, wat Frits maar half beviel. Toen hij voor alle romans het voorplat had geleverd en ik hem vroeg of hij ook de omslagen van mijn *Feuilletons* en nog andere nieuwe publicaties wilde tekenen, stelde hij als voorwaarde dat hij er zelf de belettering van mocht verzorgen, zodat er harmonie zou ontstaan tussen afbeelding en letters, die zichtbaar van diezelfde hand waren. Die eigen belettering kenmerkte aan het eind van zijn leven ook zijn politieke prenten in NRC *Handelsblad.*

Voor *Winterlicht* tekende hij een donkere mansgestalte tegen een decor van ondergaand schijnsel. De roerloze gedaante wordt verrast door neerslag van honderden blanco papiersnippers die als een sneeuwbui uit de lucht komt vallen. Het is de

oude, bij leven al vergeten schrijver Jacob Voorlandt, die zijn hele oeuvre over zich heen krijgt in de vorm van lege papiertjes, alsof alles wat hij zijn leven lang aan literatuur heeft geproduceerd niet bestaat, geen enkele waarde heeft en voorgoed in vergetelheid is verwaaid. Een statische momentopname waarin met het dwarrelen van de papierfragmentjes ook 'beweging' is uitgebeeld, zij het dan die van de vergeefsheid van alle streven: tot mijn ontsteltenis sprak hij van 'een autobiografische tekening'.

Hij was toen de zeventig al gepasseerd, was dikwijls ziek of kampte met ander onaangenaams en leek zich af te vragen of hij met al zijn tekeningen, een paar duizend, iets ten goede had bewerkstelligd? Of was het allemaal 'niks' of 'voor niks' geweest, zoals het oeuvre van de op *Winterlicht* gestalte gegeven schrijver? Waarom wordt een krant gemaakt? Als de visboer haar niet gebruikt om de aal in te draaien, komt ze wel terecht op de bodem van de kattenbak. Hetzelfde lot dus als zijn tekeningen was beschoren: een dag later kijkt niemand er meer naar, de glimlach is voorbij, het nieuws inmiddels al verdrongen door ander nieuws. Hij begon te tobben over de kwaliteit van zijn werk: waren zijn geëngageerde prenten tekenkundig nog perfect? Hij kreeg de dreun te incasseren dat *HP/De Tijd*, aan welk periodiek hij jarenlang iedere week een tekening had geleverd, hem opeens, onverwacht, onvoorzien, te kennen gaf dat het niet meer hoefde: hij werd vervangen door Willem (Bernhard Holtrop). Hier begonnen Frits' nadagen. De technische brille in zijn tekeningen in *NRC Handelsblad* nam zienderogen af, de scherpte van zijn sarcasme vervlakte, ook aan de telefoon klonk hij matter.

Voor aflevering 6 van mijn *Feuilletons*, getiteld *Papieren levens*, leverde Frits een variant van de in het niets wegdwarrelende papiersnippers die hij voor *Winterlicht* tekende. Tegen een bruinbewolkte achtergrond staat een golemachtig gedrocht, opgetrokken uit stukken papier van uiteenlopende grootte. Al die vellen, stroken en stukjes papier zijn blanco, alsof regen en wind er de tekeningen of teksten van hebben afgewassen en weggeblazen, terwijl de papieren gestalte zelf bezig is uit elkaar te waaien, - hij staat scheef in de storm en zijn lichaam ontbindt al tot losse, door de wind meegevoerde papierfragmenten... Voor het eerst een omslag waarvan hij zelf ook de belettering had verzorgd: auteursnaam en titel, alles in kapitalen, bestaan uit als door dezelfde wind scheefgeduwde letters, even scheef en dezelfde kant op waaiend als het papieren spook, alsof ze op het punt staan eveneens in de stormvlagen te worden meegevoerd naar het achtergrondbruin, waar het definitieve vergeten begint.

Met dat voor *Bezonken rood* behoort het voorplat voor *Papieren levens* naar mijn smaak tot de mooiste tekeningen die Frits Müller voor mijn boeken heeft gemaakt, al denk ik ook met liefde aan zijn omslag voor de eerste druk van *Zomervlucht*, die nog bij De Arbeiderspers verscheen. Het was zijn eerste 'Brouwersomslag'.

Of hij mijn boeken las, weet ik niet, - ik denk dat hij zo 'hier en daar' las, op zoek naar een passage die hij in beeld kon brengen. *Zomervlucht* heeft hij in ieder ge-

val niet eerst gelezen: ik had de roman nog niet voltooid toen hij al aan de gang moest voor een prent voor het voorplat.

'Wat moet erop?' Het was het eerste telefoongesprek van de talloze die nog zouden volgen.

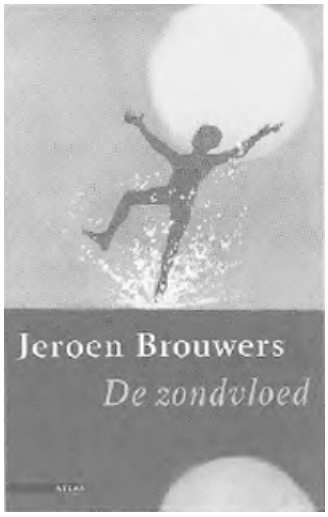
'Bach,' zei ik. Ik had het beroemde Bachportret van Elias Gottlieb Hausmann voor ogen, waarop de oude krullenpruik een nonchalant openhangend jasje of dergelijk kledingstuk draagt, hij toont de toeschouwer een met muzieknoten vol gekalligrafeerd velletje papier, dat hij in zijn vlezige hand houdt, misschien is het een fragment van een fuga. Bijkomende wens: het moest lijken alsof de muziekvorst zijn gezicht uit het portret wegtrekt, zodat de pruik rondom een leegte komt te hangen, waardoorheen ieder ander zijn eigen gezicht in de plaats zou kunnen steken. Zoals op antieke kermiskiekjes onze voorouders hun hoofd door een stuk karton staken, waarop bijvoorbeeld Charlie Chaplin met bolhoed en doorbuigend wandelstokje was geschilderd.

Wát nou, statische momentopnames met nauwelijks 'beweging', zei hij jaren later, toen voor een nieuwe druk van *Zomervlucht*, uitgegeven door Atlas, een nieuw omslag moest worden gemaakt. Ik had me daarmee iets laten ontvallen dat zijn eer te na was. 'Wat kléts je nou!' Prompt kwam hij met voorplatontwerpen waar de 'actie' van afknalde.

Op de nieuwe *Zomervlucht*: pianospelende handen, de blanke rechterhand van het hoofdpersonage, de getinte linkerhand van zijn zwarte geliefde. Ze improviseren vierhandig en doen dit zo hartstochtelijk dat 'hij in het elan van zijn spel met een van zijn vingerkootjes aan Mariëlles halsketting bleef haken en het snoer kapot trok. Over het toetsenbord ratelden tientallen houten kersen die hij [...] naar alle kanten zag wegkaatsen.' Dit moment bracht Frits Müller in beeld: de rode kralen spatten over het hele voorplat.

Louter 'beweging' leverde hij ook voor *De zondvloed*: een in een regenplas rondspetterend jongetje in oranje tegenlicht, veroorzaakt door dezelfde zonnebol als op *Bezonken rood*, maar hier citroengeel.

Soms was ik teleurgesteld over een tekening, uiteraard zonder daar ooit in zijn bijzijn blijk van te geven. Dit spetterende jongetje was mij antipathiek: alsof *De zondvloed* een jongetjesboek zou zijn, in het genre waar ik mijn leven lang innig de pest aan heb gehad. Ik hoopte dat de roman hem zou inspireren tot het tekenen van zo'n krankzinnig, uit veelvormige afgedankte rotzooi samengestelde machine of 'instrumentarium'. In het Indiëgedeelte van de roman bouwt de hoofdpersoon, dan nog in zijn kinderjaren, in het oerwoud een reusachtig muziekinstrument, bestaande uit allerhande voorwerpen, alle zodanig met elkaar verbonden dat slechts één element hoefde te worden aangeraakt om de hele orkestmachine tot klinken te brengen. In het 'heden' gedeelte doet de intussen volwassen protagonist hetzelfde: in een verwaarloosd dennenbos trekt hij een soort klokkenspel op van voornamelijk jeneverflessen die hij eerst heeft leeggedronken, maar ook van ander afval. Dit



klankenbouwsel, klingelend bij de minste windzucht, heet in *De zondvloed* een ‘symfonion’, - ik bedoelde er een beeld mee te geven van een literair oeuvre als het mijne, waarin ‘niets bestaat dat niet iets anders aanraakt’. Ik verheugde me op Frits' getekende weergave van zo'n chaospierement, maar het werd dat jongetje.

Wat moest er voorop *Zonsopgangen boven zee*? Een kerstboom, suggereerde ik. Maar dan een met afgevallen naalden, gebroken takken, volgehangen met hulpstukken

uit de sexbranche, kapotte versiersels, vogelnesten, steunkrukken, vuurwapens, engeltjes van gebarsten porselein, druiperig rag als engelenhaar. Een anarchistische, obscene, boosaardige kerstboom, volledig in de sfeer of onsfeer van mijn roman, te tekenen als zo'n samenstel van afgeleefde uitdragerijgoederen zoals alleen hij het kon. In plaats hiervan kwam Frits aan met een keurig vormgegeven kerstsparretje, braaf opgedirkt met gangbare trutterij, waar ik, toen de prent uit mijn faxapparaat kwam golven, enige tijd beteuterd, tamelijk uit het veld geslagen, naar bleef staren. Zoals dat jongetje voorop Pietje Bell had kunnen staan, kon het boompje op het programmaboekje van de kerstviering in een meisjesinternaat.

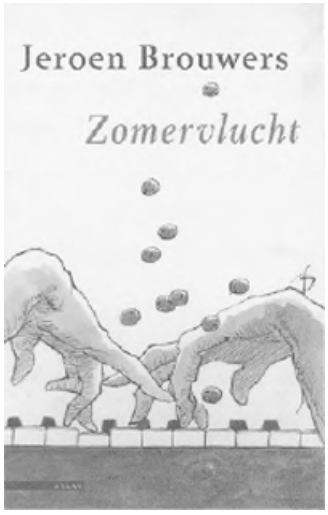
Liever niet hem vragen of hij een nieuwe tekening wilde maken: Frits nam ruimbemeten de tijd voor een omslagtekening, een halfjaar was niet ongebruikelijk, een maand of acht ook niet. Al die tijd kon het boek niet verschijnen, wat nogal eens kregel veroorzaakte. Ellen Schalker en Hans Enters van Atlas, beiden nimmer uit het veld te slaan, altijd prettig gehumeurd, toonbeeldig geduldig, onderhielden met zachte kracht de contacten met hem. Als hij ter uitgeverij verscheen om zijn werk te brengen, werd hij onthaald met vriendelijkheid, egards en lekkers. Het was onmogelijk kwaad op hem te worden, hij was al met al van een wat stekelige goedmoedigheid, met diepe stem traag pratend, voorzichtig met de woorden. ‘Weet je wat me nu weer is overkomen?’ Was hij op straat omgevallen, ambulance erbij, wakker geworden in het ziekenhuis. Hij vertelde het laconiek, maar het was duidelijk dat het trapafwaarts ging: ziekenhuisopnames, almaar langer durende periodes van herstel.

Afgekeurde omslagvoorstellen voor *Kroniek van een karakter.*

De laatste tekening die hij voor een boek van mij afleverde werd door boekhandelaars, de vertegenwoordigers, de uitgeverij en eigenlijk ook door mij afgekeurd. Niet dat ik een veto uitsprak over de prent, hij zou van mij ‘om Frits niet te schofferen’ best op het boek mogen, maar ‘blij’, zei ik, kon ik er toch echt niet mee zijn. Het ging om de herdruk in 2004 van *Kroniek van een karakter.* Wat daar mooi geschikt voor zou zijn, antwoordde ik Frits op zijn geijkte vraag, was een door hem getekend portret van de schrijver.

Zijn schrijversportretten bij essays in *Het Oog in 't Zeil*, later in *De Parelduiker*, bekeek ik met bewondering: het waren reële portretten, geen karikaturen, al kreeg iedere afgebeelde schrijver een toevoeging of nadruk in gezicht of pose, die karakteristiek is voor hem dan wel zijn oeuvre. Lodewijk van Deyssel, kennelijk

door Frits gezien terwijl de schrijver een geestigheid debiteert, kijkt de beschouwer aan met ogen zo scheel dat het schemert. Alfons De Ridder, nette burgermeneer met stropdas, wordt afgebeeld met in beide handen een vulpen waarmee hij schrijft: met de ene hand gedichten en romans, die hij publiceerde onder de naam Willem Elsschot, met de andere reclamerijmpjes en -teksten. Waarom staat Jacob Israël de Haan zo merkwaardig wijdbeens? Om te benadrukken dat hij met het ene been hier stond en met het andere been daar, het viel hem moeilijk te kiezen tussen de twee wereldsteden waarnaar hij eeuwig heimwee had: als hij in Amsterdam was naar Jeruzalem, als hij in Jeruzalem was ‘met een mijmrende stem’ verlangend naar



‘Amsterdam, Amsterdam’. Een galerij van deze portretten rangschikte Frits op een nieuwe editie van mijn boek vol schrijversanekdoten *Zachtjes knetteren de letteren.*

Het portret dat hij van mij maakte, mislukte jammerlijk. Waarom weet ik niet, maar hij voorzag mij van een Habsburgse kin, nog het meest lijkend op een bokshandschoen, dusdanig geprononceerd dat ik naar de spiegel liep om te kijken of ik echt met dergelijke wuit ben toegerust. Op een herziene versie schikte Frits

mijn opnieuw getekende hoofd in een wapperende sjaal met drie verschillend gekleurde banen. Er was iets mis met deze tekening, het portret ‘leek’ niet, het ‘karakter’ uit de titel kwam er niet in tot uitdrukking. Het boek verscheen met een fotoportret van Klaas Koppe op het voorplat. De grote tekenaar was moe.

Even tevoren moest er een omslagtekening komen voor mijn herinneringenboek *Veger en blik.*

‘Wát in blik?’ Die droge, donkere stem van hem.

‘Veger,’ herhaalde ik, ‘niet *in*, maar *en* blik.’

Of dat ‘Vlaams of zo’ was, veger? ‘Wij hier zeggen stoffer en blik.’

Kleine discussie over wie hij met ‘wij hier’ op het oog had.

Hoezo, ‘wij Hollanders’, zoals hij bleek te bedoelen? ‘Ik ben toch ook een Hollander,’ bracht ik in het midden, al heb ik een afkeer van die aanduiding, en veger en blik is courant, correct Nederlands.

Omdat hij bleef argumenteren, stelde ik voor: ‘Weet je wat, Frits, gebruik het woord dat jij het aangenaamst vindt om te tekenen, zie zelf maar, veger of stoffer, die twee woorden betekenen doodgewoon hetzelfde.’

Zo valt er een boek met de titel *Stoffer en blik* aan mijn bibliografie toe te voegen, preciezer: *Stoffer & blik.* Omdat Frits op zijn ontwerp de ampersand had gebruikt, kwam die ook op de rug en op het titelblad terecht, maar bij herdruk in mijn *Verzamelde Geschriften* moet er ‘en’ staan en niet ‘&’. Het voorplat toont een handveger en een stofblik, beide zwart, op het blik is confetti als uit een perforator bijeengeveegd

tot een warreling van kleurtjes. Dit bonte papierafval maakt het omslag tot het vrolijkste van alle omslagen die Frits Müller heeft getekend.

Hij volstond met eenvoudigweg de titel van het boek te illustreren. Wat moet er anders op een boek dat *Veger en blik* heet dan een veger en blik, al beliefde hij de veger stoffer te noemen? Zo ook voorzag hij mijn boek *De zwarte zon* van een zwarte zon. Weliswaar voorzien van een gezicht, ernstig, peinzend, en de flakkerende stralen van die zon getekend als blaadjes van een bloem, zodat het eventueel mogelijk is er een zwarte heliant in te zien.

Ook de roman *Geheime kamers* was nog niet voltooid toen Frits al werd gevraagd er het voorplat voor te verzorgen. ‘Wat moet erop?’ Geen idee. Iets met een operazangeres, niet oud, niet jong, jaar of veertig, in theatrale houding, in een lang gewaad. De volgende dag, telefonisch, vulde ik aan: ‘Er hangt een jojo aan haar ene hand.’ Weer later: ‘Er ligt een rokende revolver aan haar voeten.’ Ten slotte, na weer een nachtje slapen: ‘Achter haar, als dat nog kan, moet het geraamte van zo'n jurassic-parkbeest.’ Frits bleef aimabel en lijdzaam. Droog, met dat verweerde stemgeluid opperde hij: ‘En dáár weer achter het hele Chinese volk?’

Geheime kamers kreeg in mijn ogen een prachtig omslag, de kwintessens van de roman weergevend zoals ik het had bedoeld. De zangeres met haar jojo en de achter haar langs denderende sauriër bevinden zich op zo'n grondvlak, zwart, tot eenderde van de illustratie: de aanblik van de nieuwe roman vertoonde zo een eenheid met die van alle eerdere. De nawalmende revolver bij de benedenzoom van het toilet dat rond de zangeres is gedrapeerd en dat nog was te zien op het allereerste tekenontwerp dat mij werd doorgefaxt, is op de definitieve versie weggelaten. Op Frits' eigen initiatief: hij vond dat er al genoeg agressiedreiging van de prent uitging, het nahijgende handwapen was er te veel aan. Ik was het met hem eens, ook omdat het suggestieve schiettuig op het voorplat de ‘plot’ van het boek allicht bij voorbaat zou prijsgeven.

Tijdens de signeeravond rondom *Geheime kamers* in boekhandel Scheltema in Amsterdam, najaar 2000, stond ook hij opeens, onaangekondigd voor mijn tafeltje, zijn gezicht getooid met een brede lachstreep. Hartelijke begroeting als altijd. Ik vroeg hem bij mij aan het tafeltje te komen zitten, waar hij aanvankelijk niet voor voelde. Was hij misschien verlegen? Na aandringen plantte hij zichzelf toch op een stoel naast mij, gelegenheid om te praten was er niet, ook niet na sluiting van de winkel: er kwam veel volk toegestroomd, na afloop moest ik meteen weg voor een verplichting elders.

Er verscheen een aardige jonge vrouw aan ons tafeltje: dat ze de tekening voorop *Geheime kamers* zo mooi en treffend vond, zei ze. Ik wees op Frits en schoof hem het bij de titelpagina geopende boek toe, waar ik mijn handtekening al had gezet. ‘Hoor je het nu zélf, Frits?’ Hij in de bekende toonsoort, binnensmonds: ‘Jajaja.’

Op sommige van zijn omslagtekeningen vergat hij zijn signatuur, ook bij die voor *Geheime kamers.* Vaak genoeg herinnerde ik hem eraan: zonder handtekening

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Jeroen Brouwers en Frits Müller signeren *Geheime kamers* bij boekhandel Scheltema te Amsterdam op 4 november 2000. Links de schrijvers L.H. Wiener en Stefan Brijs, tussen Brouwers en Müller staat Atlas-redacteur Hans Enters (foto Klaas Koppe).

geen echte Müller. Hij signeerde met zijn initialen: een bijna vingerlange onderkast f, als een floret, waarvan het dwarsstreepje bestond uit een ‘vlaggetje’ waarin men de m kon zien. Het geheel leek wat op een bisschopsstaf, welke observatie ik altijd wijselijk voor me heb gehouden, - hij hield niet bijster van de confrèrie der roomse rokkendragers. (Zijn onvergetelijke tekening in de krant van een in vol ornaat opgetuigde r.-k. kerkbestuurder, het hoofd niet gesmukt met een mijter maar met een condoom!)

In die boekwinkel had de tekenaar niets bij zich om met mij boeken te signeren, zoals de gasfitter ook niet altijd zijn vlampijp bij zich heeft, mopperde hij. We deelden samen één pen, ik was er trots op, mijn boek ook door hem gesigneerd te zien. Al deed hij of hij dit ‘strafwerk’ vervelend vond, - ‘hier ben ik niet voor gekomen!’ - hij zette zijn floret met het vlaggetje tientallen keren toch energiek neer, met grootse allure.

Alsof er definitief een deur in mij is dichtgetimmerd. Mag ik nog wel met nieuwe boeken voor de dag komen nu Frits is vertrokken en er geen voorplatten meer voor kan tekenen?

Hij was mij zeer sympathiek. Ik bewonderde hem hogelijk.

Koos van Weringh
Op de Nieuwe Oosterbegraafplaats te Amsterdam
Samenspraak tussen drie gestorven politieke tekenaars

KOOS VAN WERINGH (1934) was van 1970 tot 1987 hoogleraar criminologie aan de Universiteit van Amsterdam. Hij publiceerde een aantal boeken over de politieke karikatuur.

Op zaterdag 3 juni van het jaar 2006 werd de tekenaar en muzikant Frits Müller op de Nieuwe Oosterbegraafplaats ten grave gedragen. Voordat de kist met zijn stoffelijk overschot langzaam aan de aarde werd toevertrouwd was op die dag al heel wat gebeurd...

Op de Museumwerf 't Kromhout aan de Hoogte Kadijk was een herdenkingsbijeenkomst gehouden. Een betere plaats had niet gekozen kunnen worden. Op veel van zijn tekeningen is te zien dat Müller een voorliefde had voor oude machines, schepen en vliegtuigen. En op deze werf stond zijn kist te midden van pompen en allerhande curieuze en grillige apparaten.

Enige honderden aanwezigen luisterden naar Lex Lammen, Bas Lubberhuizen, Folkert Jensma, Hans IJsselstein Mulder, Henk Raaff en Moira Müller - voorzover zij dan te verstaan waren, want de akoestiek in de hal is miserabel en luidsprekers waren niet opgesteld.

Wie wel te volgen was: Frits Müller zelf, op band en wel als zanger en saxofonist in Igor's Original New Hotshots. Wie in de jaren zeventig ooit een optreden van dit huisorkest van Het Amsterdamsch Litterair Café De Engelbewaarder aan de Kloveniersburgwal heeft meegemaakt zal met moeite haar of zijn ontroering hebben kunnen onderdrukken. De forse, mannelijke gestalte van Frits... en zijn vrouwelijke stem.

Een boot van rederij De Nederlanden begon daarna zijn vaartocht door Amsterdam. Aan boord bevonden zich Frits Müller en enige tientallen begeleiders. Zonder twijfel in de geest van de overleden kunstenaar konden die zich tegoed doen aan dranken en spijzen die in overvloed te verkrijgen waren. Via de Nieuwe Herengracht voer de boot de Amstel op. Bij de Magere Brug kon een blik in de Kerkstraat worden geworpen, waar Frits tientallen jaren woonde en werkte. Carré kwam voorbij, het Amstel Hotel en de dure nieuwbouw in de buurt van het Amstelstation. Op de oever werd de boot per fiets gevolgd door fotograaf Eddy Posthu-

ma de Boer, die de varende laatste tocht van zijn vriend op de plaat vastlegde.

In de buurt van café De Omval werd de kist van de boot gehaald en een eindje verder verlieten ook de begeleiders van Frits het schip. Te voet ging het naar de begraafplaats, waar de stoet op weg naar het nog lege graf voorafgegaan werd door een eenzame saxofonist, wiens instrument het moest opnemen met het gekwinkeleer van de talrijke vogels die zich op een kerkhof zo bijzonder thuisvoelen.

Het graf van Frits bevindt zich op korte afstand van de graven van twee andere beroemde tekenaars over politiek: Albert Hahn (Groningen 1877 - Amsterdam 1918) en Opland (Amsterdam 1928 - Amsterdam 2001). Nu de in 1932 in Amsterdam op de wereld gekomen Müller hen gezelschap is komen houden kan het toch tot een gedachtenwisseling tussen de heren gekomen zijn? Ik kan mij voorstellen dat het daarbij gaat om twee vragen: op welke politieke figuren hadden zij het in het bijzonder voorzien en wat is het effect van hun tekenwerk? Over die vragen hebben zij zich trouwens meer dan eens uitgelaten. Van hun antwoorden heb ik hier gebruik gemaakt.

HAHN: ‘Ik begon in de zomer van 1902 toen het kabinet van Abraham Kuyper nog geen jaar aan de macht was. En dat betekende handen vol werk. De redactie van *Het Volk* koos voor satire als middel in de strijd tegen een politieke overmacht. Kuyper en zijn confessionele coalitiegenoten wilden een samenleving waar wij als sociaal-democraten het totaal mee oneens waren, over de hele linie. Algemeen kiesrecht bestond niet, sociale zekerheid onbekend. Wij zouden moeten voortploeteren in armoede in een door God gewilde maatschappij van rangen en standen. Toen kwamen de spoorwegstakingen, begin 1903. “Gansch het raderwerk staat stil / als Uw machtige arm het wil...” Die tekening van de levensgrote arbeider op het Centraal Station in Amsterdam zag je toen overal en heeft er ook toe bijgedragen, daar ben ik wel zeker van, dat de arbeidersklasse meer politiek bewustzijn aan de dag legde. De stakingen werden uiteindelijk met harde hand beëindigd. Kuyper wilde zelfs stakers voor straf naar de kolonie Nederlandsch Oost-Indië sturen.’

OPLAND: ‘Weet je dat die tekening in geschiedenisboeken is terechtgekomen en als een monument uit de sociaal-politieke geschiedenis wordt beschouwd? Vergeet niet dat het aan het begin van de 20ste eeuw om alles ging, elk recht moest nog bevochten worden. En jij had te maken met politieke tegenstanders die wat voorstelden. Kuyper, een geweldenaar, Schaepman, groot formaat. En jullie beweging had Troelstra, een charismatische figuur. Het moet fantastisch geweest zijn toen te mogen tekenen, de tegenstellingen lagen op straat. Dat was in mijn tijd heel anders. Grote persoonlijkheden op het politieke toneel waren er nauwelijks. Willem Drees? Een brave boekhouder. Ja, Joseph Luns, daar kon je wat mee, zo'n typisch roomse draaitol. En naderhand Van Agt en Lubbers, van hetzelfde laken een pak.’

MÜLLER: ‘En Den Uyl dan? Of Kok?’

OPLAND: ‘De PvdA heeft er ook weinig van terecht gebracht - en kon dat ook

Frits Müller in de *Haagse Post* van 26 mei 1979, naar aanleiding van minister-president Van Agts regeringsverklaring.

niet, omdat zij afhankelijk was van coalitiegenoten die heel iets anders wilden. Ik heb wel eens gezegd dat de PvdA onder druk gezet werd om mee te werken aan een politiek, waaraan Colijn alleen in z'n stoutste dromen kon denken. Den Uyl ging nog, daar had ik wel enige sympathie voor, maar zo'n Kok die er prat op ging dat hij zijn ideologische veren had afgeschud... Over Colijn gesproken, ik heb hem nog gekend. Tekenaar in de jaren dertig, dat zou werkelijk de moeite geweest zijn.'

MÜLLER: 'Ik wil nog even op die roomse Luns terugkomen. Jij hebt die man op alle mogelijke manieren belachelijk gemaakt - ik trouwens ook. Maar waarom laat je dan zo'n man een voorwoord schrijven bij je eerste boek, *Te kijk bij Opland.* Ik begon toen net, dat was in 1964, met mijn eerste politieke prenten voor *De Nieuwe Linie*, een rooms-katholiek weekblad, dat steeds vooruitstrevender werd en daardoor in conflict raakte met de pater generaal van de jezuïeten in Rome. Ik genoot van al je anti-Lunsprenten, maar waarom aanpappen met zo'n figuur, dat heb ik nooit begrepen. Met politici heb ik nooit iets te maken willen hebben, ik wilde ze ook niet kennen. Een biertje drinken met de hansworst Dries van Agt, je moet er toch niet aan denken? Je hoefde maar een tekening van Peter van Straaten over Ruud Lubbers te zien om te weten dat je met die man niets te maken wilde hebben?'

OPLAND: 'Daar kom je aan een gevoelig punt, dat mij jarenlang vervolgd heeft. Eerst dat voorwoord van Luns. Hij noemt mij een begaafde politieke tekenaar die nimmer zijn "slachtoffers" gekwetst of beledigd heeft, maar steeds raak, amusant en origineel de actuele politieke gebeurtenissen en degenen die daarbij een rol spe-

Albert Hahns "Worgprent", waarin hij op 8 maart 1903 in *Het Zondagsblad* het beleid van minister-president Abraham Kuyper aan de kaak stelde.

len weet uit te beelden. Toen ik 25 jaar voor *de Volkskrant* tekende was er een tentoonstelling in het gebouw van de krant in de Wibautstraat. En die werd geopend door de oerconservatieve senator van de VVD, Harm van Riel. Wat ik daarover heb moeten horen! Van Riel loofde mij als een van de grootste kunstenaars van het land, maar op politiek gebied zou ik niets voorstellen. Een hofnar was ik, een grappenmaker aan het hof van een vorst. Het talrijk opgekomen publiek applaudisseerde uitbundig. En dan werd er nog verwezen naar de "Worgprent" van Albert Hahn uit 1903, waarop Abraham Kuyper, "In den naam van Christus", de stakende spoorwegarbeider de keel dichtknijpt. "Dat is andere koek dan sherry drinken met een reactionaire senator", las ik ergens, "de Van Rielen en Lunsen vinden Opland een aardige jongen en dat is dodelijk". Tja... Later heeft Joop den Uyl een tentoonstelling geopend over Opland en de sociaal-democratie, in 1981 geloof ik. Misschien had ik me meer op afstand moeten houden, ik weet het niet.'

HAHN: 'Ik ben het wel met Müller eens. Abraham Kuyper heb ik nooit ontmoet en daar ook geen enkele behoefte aan gehad. Het was al erg genoeg wat die man wilde. In 1909 verscheen de bundel *Dr. A. Kuyper in de Caricatuur*, met een voorrede van Dr. Kuyper zelf. Van mij staan daar talrijke prenten in, maar niet de "Worgprent", een van de woedendste die ik ooit gemaakt heb, een prent die de arbeiders

Opland, in *de Volkskrant* van 21 augustus 1971.

elektriseerde. Want wat schrijft de man in de voorrede aan zijn uitgevers (Van Holkema & Warendorf): “Dat Ge de spotprenten die het Heilige aantasten en met Bijbelwoorden hun satiriek spel dreven, uit uw bundel uitliet, waardeer ik. Het was te laf en te min om te worden opgenomen. Het zou uw bundel ontsierd hebben.” En dan stelt hij het ook nog op prijs dat de uitgevers “een heusch portret” van hem hebben opgenomen, zodat de lezer / kijker dat met de karikaturen kan vergelijken.’

OPLAND: ‘Wat? Ook Luns wilde een echte foto bij het voorwoord. Wat een ijdeltuiten!’

MÜLLER: ‘Dat zei ik toch, je moet er niets mee te maken willen hebben. Als een van je belangrijkste tekeningen als de “Worgprent” niet in een bundel wordt opgenomen, omdat het slachtoffer die als aantasting van het heilige ervaart - wat dat dan in godsnaam ook mag wezen - dan ben je toch je doel voorbijgeschoten? Ik zou in zo'n geval geen enkele tekening ter beschikking hebben gesteld. Een politicus kan toch niet bepalen hoe een selectie van mijn eigen werk eruit moet zien?’

HAHN: ‘De NRC verbaasde zich in een bespreking van de bundel er ook over dat ik mijn fiat aan deze selectie had gegeven. In een ingezonden brief heb ik geantwoord dat ik die pas onder ogen kreeg toen ik een exemplaar van de bundel kocht. Veel is achterwege gelaten wat in een dergelijk overzicht niet had mogen ontbreken, zoals de “Worgprent”. De samenstellers van de bundel hebben blijkbaar Kuyper zelf voor “het Heilige” aangezien, heb ik teruggeschreven. Maar het moet gezegd: zonder Kuyper zou de karikatuur in Nederland een stuk armetieriger zijn. Toen hij tachtig werd heb ik een tekening gemaakt, waarop Braakensiek, Raemaekers, Jordaan en ik hem nog een lang leven toewensen “in het belang der Hollandsche spotprentkunst”.’

OPLAND: ‘Dat is nou het dilemma. Je bent het niet eens met wat die politici van plan zijn, je kunt ze wat mij betreft verachten, maar voor je werk ben je op ze

aangewezen. En ze vinden het prachtig op een karikatuur te verschijnen. Het ergste wat een politicus kan overkomen is karikaturaal verwaarloosd te worden. Jullie hebben geen idee hoe vaak mij gevraagd is of de originele tekening aangekocht kon worden.'

MÜLLER: 'Vertel mij wat! Maar heeft het dan nog zin dat er überhaupt over politiek getekend wordt? Hahn had het wat dat betreft eenvoudiger. De tegenstellingen in de maatschappij waren duidelijk. Kranten hadden een gezicht. Radio en televisie bestonden nog niet. De voorstellingen die jij de arbeiders bijbracht van de armoede en de ongelijkheid bleven op het netvlies staan. Maar vandaag? Een uitgever met tien kranten? Tv-progamma's van debielen gemaakt voor imbecielen? Daar komt geen tekening meer tegenaan. In een interview heb ik een keer over het werk van een politiek tekenaar gezegd: "En zo verwoorden wij op z'n best de frustratie van mensen die een krant lezen en er verder ook niets aan kunnen doen". Laat ik het daar, als laatst hier aangekomene, maar op houden.'

OPLAND: 'Ik geef het niet graag toe, maar ik moet het met je eens zijn. Er was een tijd dat ik een beetje geloofde in sociale betrokkenheid, een beetje dus, maar dat is overwoekerd door het nieuwe kapitalisme dat zich van de mensen meester maakt. Het mechanisme van de markt beheerst de gemoederen. Alles moet in geld gemeten kunnen worden. En dat kan dus niet, dat moet op kleine, grote, grotere en heel grote catastrofes uitlopen. En die heb ik allemaal al getekend.'

HAHN: 'Toen ik hier kwam was de grote oorlog die in 1914 begon nog aan de gang, Het laatste wat ik tekende was een figuur die het militarisme voorstelt, met een doodskop voor een veld vol met kruizen. "Blijf op mij vertrouwen", heb ik eronder geschreven, "vlug werk ik niet, maar de vrede die ik uiteindelijk zal brengen, zal een zeer volkomene zijn". Toen de tekening in *De Notenkraker* verscheen was ik er niet meer.'

OPLAND: 'Die grote oorlog moest naderhand de Eerste Wereldoorlog genoemd worden. Müller en ik hebben de tweede moeten meemaken, kun je nagaan wat er is terecht gekomen van de Internationale die zal heersen op aard'.'

Sjoerd van Faassen
‘Ik deel U mede, niets meer bij U te willen uitgeven’
De verstoorde relatie tussen uitgever Stols en zijn auteur Bertus Aafjes

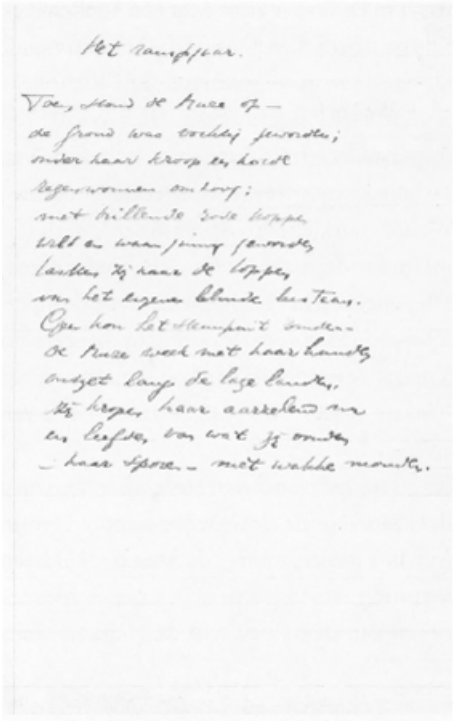
SJOERD VAN FAASSEN (1949) is werkzaam bij het Letterkundig Museum. Hij publiceerde recent over de activiteiten van Stols tijdens de Tweede Wereldoorlog. Voor *De Parelduiker* schreef hij onder meer over de relatie tussen Stols en Jac. van Hattum.

Razend schreef de uitgever Stols begin juni 1943 aan Ed. Hoornik: ‘De handelingen van B. Aafjes zal ik niet nader qualificeeren, maar ik kan zijn nieuwen uitgever wel voorspellen dat hij met mij nog niet klaar is; er bestaat nog zooiets als de Eereraad van den Uitgeversbond en zelfs, desnoods, een Kultuurkamer. Het gaat niet aan dat Aafjes, die mij gelden heeft afgezet onder valsche voorspiegelingen van bundels en boeken die nog geschreven moeten worden, nu ook nog de bundels waarover wij een zgn. *gentlemen's* agreement hadden (dat veronderstelde ik althans) aan een anderen uitgever verkoopt. Gelukkig bewaar ik alle brieven! Al dat gescherm met aanbiedingen van andere uitgevers begint me danig de keel uit te hangen: het lijkt zeer veel op chantage, en ik zal er dan ook niet op ingaan.’[1]

Wat is hier nu aan de hand, zo kort nadat Stols, ook al schuimbekkend van woede, gedreigd had de dichter Jac. van Hattum bij de Gestapo aan te geven?[2]

Debuut

In de vooroorlogse jaren had A.A.M. Stols (1900-1973) krampachtig pogingen in het werk gesteld een aantal jongere schrijvers aan zich te binden om zo zijn wat kwakkelende fonds wat fris leven in te blazen. Stols was in 1922 gestart met zijn uitgeverij en teerde aan het einde van de jaren dertig vooral op oudere auteurs. Bij zijn fondsvorming had hij gesteund op adviseurs als J. Greshoff (geb. 1888) en E. du Perron. (geb. 1899). Ed. Hoornik (geb. 1910) werd geacht de rol van Greshoff en Du Perron over te nemen door te fungeren als intermediair tussen die jongeren en Stols. De laatste voelde, niet ten onrechte, dat hij geen *rapport* had met die grotendeels in Amsterdam geconcentreerde generatie. Stols was in Den Haag gevestigd en zag dat als een nadeel. Op 25 oktober 1940 stelde hij enigszins wanhopig aan Hoornik voor: ‘[...] zal ik mij in het vervolg ook een paar maal per week in Amsterdam gaan vertoonen, om auteurs achterna te rennen.’[3] De verbintenis tussen Stols en de jonge generatie lukte maar ten dele, doordat Stols tot zijn verdriet wél werd opge-



Het rampjaar.

Voor, stond de Vrede op –
de grond was overdag gevroren;
onder haar kroop en kermde
tegenwoordig ons leven;
met krillende zoele koppen
wild en waanzinnig gevroren,
luisterde zij naar de kloppen
van het eigene bloedige hartsen.
Open hun het slempend smelten –
de Vrede week met haar handen
omgord langs de lage landen,
tot hoger, haar aanzeilend aan
en liefste, van wat zij vonden
– haar sporen – met wakke monden.

Autograaf van het gedicht ‘Het rampjaar’ uit een cahier Het *zanduur van den dood* (coll. Letterkundig Museum [LM]).

Omslag van *Het zanduur van de dood*, mei 1941 (coll. LM).

zadeld met een aantal (deels onverkoopbare) poëziebundels, maar het lucratievere proza aan zijn neus voorbij zag gaan. Hoornik werd door Stols gepaaid door hem begin 1940 de verantwoordelijkheid voor de geheel aan poëzie gewijde Helikon-reeks toe te vertrouwen. De reeks opende onder redactie van Hoornik in maart 1940 met

een bundel van L.Th. Lehmann, maar Bertus Aafjes' debuut *Het gevecht met de muze*, het tweede deel van de reeks, werd gelijktijdig in de handel gebracht.

S. Vestdijk, die de jonge generatie zeer goedgezind was, rekende sommige van Aafjes' gedichten in die bundel tot ‘de aangrijpendste gedichten’ die hij de laatste jaren gelezen had.[4] Stols' mening over Aafjes was aanvankelijk minder enthousiast. Aan Hoornik schreef hij op 29 juli 1940: ‘Nog altijd zie ik b.v. niet in dat Aafjes de belangrijkste van de jongeren zou zijn’. De verkoop van diens bundel viel hem blijkbaar niet tegen, want ondanks zijn zuinig oordeel ging hij twee maanden later zonder enige bedenking akkoord met een tweede bundel van Aafjes:[5] *Het zanduur van de dood* verscheen in maart 1941. Bij Stols zou vervolgens eind 1942 nog een bundel vertellingen, *Een laars vol rozen*, verschijnen.

Bertus Aafjes (1914-1993), die bij het uitbreken van de oorlog op een paar dagen na zesentwintig jaar was, werd beschouwd als een veelbelovende dichter. De ex-semi-

narist Aafjes was in juni 1936 gedebuteerd in *De Gemeenschap.* Met Leo Boekraad en Pierre H. Dubois had hij begin 1937 het tijdschrift *Klondyke* opgericht, waarvan de naam ontleend werd aan een uitspraak van de in 1926 gestorven steil-katholieke schrijver Gerard Bruning, wiens werk voor veel jonge roomse schrijvers als een soort toetssteen fungeerde. De drie *Klondyke*-redacteuren werden na opheffing van hun blad, net als veel andere rooms-katholieke jongeren, medewerker aan *Aristo*-, het blad van de fascistische priester Wouter Lutkie. Dubois herinnerde zich dat Aafjes aanvankelijk niemand in Amsterdam kende, maar dat hij zich vanaf september 1939, na een dronken avond in café Reynders op het Leidseplein, onderdompelde in de Amsterdamse bohème.[6] Aafjes bewoog zich voor de oorlog in Amsterdam binnen de groep jonge schrijvers die in maart 1940 voor de dag zou komen met het programmatische tijdschrift *Criterium* (maart 1940 - mei 1942), waarin Aafjes een aantal richtinggevende essays publiceerde.

Zijn prille relatie met Stols zag Aafjes als hoopgevend. Aan Stols schreef hij op 9 april 1940: ‘mijn oprechte dank bied ik U aan voor de fraaie wijze waarop U mijn verzen heeft uitgegeven. In de toekomst wil ik gaarne mijn gedichten door U laten drukken.’[7] Stols zou, dan nog met instemming van Aafjes, in maart 1941 respectievelijk februari 1942 herdrukken verzorgen van diens beide in de Helikon-reeks verschenen bundels.[8]

Toch liep deze zo mooi begonnen verhouding halverwege 1943 spaak.

Stols deed, zoals zoveel uitgevers, tijdens de oorlog goede zaken. Zijn voorraad, deels bestaande uit winkeldochters, raakte in snel tempo uitverkocht. De papierschaarste gooide enigszins roet in het eten, doordat de uitgevers minder hoge oplagen van hun nieuwe uitgaven en herdrukken konden laten vervaardigen dan ze wel wilden om aan de vraag van het begerige publiek tegemoet te komen. Maar aan clandestiene uitgaven, buiten de papierdistributie om, verdienden uitgevers als Stols ook nog eens aanzienlijke bedragen. Met de aanwezige papiervoorraden werd zeer creatief omgesprongen.[9]

Met Aafjes was het financieel heel wat slechter gesteld. Toen *Het gevecht met de muze* nog niet eens was verschenen, schreef Hoornik al aan Stols: ‘De schrijver van Helikon 2 (Bertus Aafjes) verkeert in geldnood. Zoo het je schikt, zou je het honorarium (*f* 25) naar mij kunnen sturen; ik bezorg het hem dan.’ Wanneer Hoornik in gezelschap van Aafjes in oktober 1940 de kopij voor *Het zanduur van de dood* zal komen inleveren, kondigt hij van tevoren aan: ‘Aafjes zit volledig aan den grond [...]. Ik heb hem toegezegd, dat hij Maandag a.s. bij inlevering van het manuscript van zijn bundel zijn honorarium (*f* 20) krijgt. Wil je dit doen Sander.’ En als *Een laars vol rozen* oktober 1942 in productie is, vraagt Hoornik aan Stols: ‘[...] is het voorschot, op hetwelk ik hem geld heb geleend, reeds afgezonden.’[10]

Kultuurkamer

Naast papierschaarste waren er nog andere belemmerende factoren voor het ongehinderd functioneren van uitgeverijen en hun auteurs. Van kunstenaars en uitgevers werd verwacht dat zij lid werden van de in november 1941 ingestelde Nederlandsche Kultuurkamer. Uitgevers, ook Stols, werden vrij massaal lid. Schrijvers moesten zich uiterlijk per 1 april 1942 aanmelden. Als ze dat niet deden, mochten ze niet langer publiceren. Een groot aantal schrijvers weigerde zich bij de Kultuurkamer aan te melden, overigens zonder al te veel gevolgen. Ook Aafjes meldde zich niet aan,[11] al zou de dichter Martinus Nijhoff hem met klem geadviseerd hebben vanwege zijn gezin met kleine kinderen lid te worden.[12] Schrijvers die zich niet bij de Kultuurkamer hadden aangemeld, zagen echter toch nog enige tijd kans de Duitse maatregelen te ontduiken, doordat hun uitgevers hun publicaties in een aantal gevallen antedateerden. Stols deed dat bijvoorbeeld voor zowel Aafjes, Nijhoff als Vestdijk.

A. A. M. STOLS • UITGEVER

HOOFDKANTOOR: NASSAU-DILLENBURGSTRAAT 22, TEL. 776944
ADMINISTRATIE EN EXPEDITIE: NOORDEINDE 27A, TEL. 114282

'S GRAVENHAGE

UITGEVERIJ OPGERICHT 1921

's-Gravenhage, 18 Januari 1943

VERTROUWELIJK

Aan de auteurs van mijn fonds!

In dank ontving ik het formulier waarin U verklaart,

Uit het niet terugzenden van het formulier vóór 31 December 1942 maak ik op
dat zij geen bezwaar hebt tegen den overgang van de bij mij uitgegeven en/of de met mij gecontracteerde uitgaven aan een anderen uitgever.

Volgens belofte noem ik U echter eerst den naam van de uitgevers met wie ik mij in verbinding wensch te stellen.

Na rijp beraad ben ik tot de conclusie gekomen dat mijn beide broers, Ir. A. A. J. Stols en C. M. Stols, na den dood van mijn Vader de overgebleven firmanten der Drukkerij en Uitgeverij Boosten & Stols te Maastricht, de aangewezen uitgevers zijn om mijn fonds op waardige wijze voort te zetten.

Met mijn oudsten broer heb ik sinds 1919 op typografisch gebied ten nauwste samengewerkt; de door hem voor zijn eigen firma en voor vele andere uitgeverijen verzorgde boeken staan borg voor een goede typografische verzorging Uwer herdrukken e.q. gecontracteerde uitgaven; mijn jongste broer behoort sedert 1925 de uitgeverij der firma Boosten & Stols, beeft tusschen 1927 en 1932, terwijl ik in Brussel woonde, mijn fonds in Nederland behoord en heeft mij ook in den tijd, dat ik gemobiliseerd was, vervangen.

Circulaire van A.A.M. Stols over de overdracht van zijn uitgeverij, 18 januari 1943 (coll. LM).

Eind 1942 - Stols was inmiddels sinds september 1941 bij de Haagse drukkerij Trio in dienst en kon zich naar zijn zeggen bijna alleen in de avonduren met zijn eigen uitgeverij bemoeien - stuurde Stols zijn auteurs een circulaire waarin hij aankondigde zijn fonds over te doen.

Er toonden diverse collega's van Stols belangstelling voor overname van (delen van) diens uitgeverij, maar in januari 1943 deelde Stols zijn auteurs mee dat zijn fonds voortaan geëxploiteerd zou worden door Boosten & Stols in Maastricht, het bedrijf van zijn beide broers. De hele operatie was kennelijk vanaf het begin fictief, want Stols bleef in de praktijk gewoon verantwoordelijk voor zijn eigen uitgeverij en nam bovendien ook nog eens het fonds van zijn broers onder zijn hoede.[13] Beide circulaires maakten echter heel wat los bij zijn auteurs. Sommigen, zoals de

succesvolle Clara Eggink, lieten Stols - als nog niet bekend is welk bedrijf hij op het oog heeft - weten aarzelend ten opzichte van een dergelijke overdracht te staan. Ook

het sluimerende conflict met Jac. van Hattum komt door deze strapatsen van Stols tot een uitbarsting. Van Aafjes is geen reactie op Stols' circulaires bekend.

Niettemin begon Aafjes steeds meer overspelig gedrag te vertonen. Eind 1942 waren het nog voor Stols minder interessante kinderboeken, zoals *Het bultige mannetje* (november 1942) en *De ark* (1942) die Aafjes maakte voor de kleine uitgever G.W. Breughel.

Voorjaar 1943 is hij echter al druk doende met de uitgave van zijn essay *Gerrit Achterberg, de dichter van de sarcophaag*, dat uiteindelijk in augustus 1943 bij de clandestiene Mansardepers (waarachter zich de uitgever Bert Bakker, de drukker Fokke Tamminga en de tekenaar C.A.B. Bantzinger verscholen) zal verschijnen. Na zijn breuk met Stols zal Aafjes, verspreid over de fondsen van diverse uitgevers, een van de meest productieve auteurs van clandestiene uitgaafjes worden.

Maar al veel eerder bracht hij, gedreven door geldnood, werk onder bij andere uitgevers dan Stols. Hij beperkte zich toen echter nog tot proza en essays. Hoornik had eind oktober 1940 aan Stols meegedeeld dat uitgeverij Meulenhoff maandelijks een bedrag van *f* 60 aan Aafjes had toegezegd op voorwaarde dat deze ál zijn toekomstig werk aan Meulenhoff zou toevertrouwen.[14] Stols reageerde op dat moment nog redelijk kalm: ‘Het zou bedonderd zijn, als ik Aafjes om een geldkwestie moest laten gaan; maar het geven van een jaargeld is iets, dat voor de auteur heel prettig kan zijn, maar dat filantropie moet blijven. Enfin, laat Aafjes nog niets doen, en laten we er eerst over praten. In ieder geval zal ik nooit iets in het nadeel doen noch van Meulenhoff, noch van Aafjes.’ In een brief aan Stols van 11 januari 1942 verzekerde Aafjes: ‘Bovendien erken ik gaarne de verplichtingen die ik heb aan U als uitgever van mijn poëzie. Een volgende bundel sta ik dus ook gaarne aan U af, mits dat geen schending van mijn contract met Meulenhoff zal zijn.’

Eind 1941 hoorde Aafjes naar zijn zeggen van alle kanten dat *Het gevecht met de muze* en *Het zanduur van de dood* waren uitverkocht. Op 7 december schreef hij dreigend aan Stols: ‘Dit is inmiddels een grote Amsterdamse uitgeverij ter ore gekomen, die mij liet weten, dat zij de beide bundels gaarne liet herdrukken, liefst als één nieuwe bundel met nog enige nieuwe gedichten daarbij. Dit lokt mij inderdaad aan. Het is echter redelijk dat ik U daarvan in kennis stel. Mocht U zelf voor een nieuwe bundel voelen, samengesteld uit de verzen der twee bij U verschenen bundels met enige weglatingen en toevoegingen, dan spreekt het vanzelf dat U de voorkeur heeft.’ Het is jammer genoeg niet bekend hoe Aafjes zijn twee bundels tot een geheel had willen smeden en welke gedichten hij had willen toevoegen of weglaten.

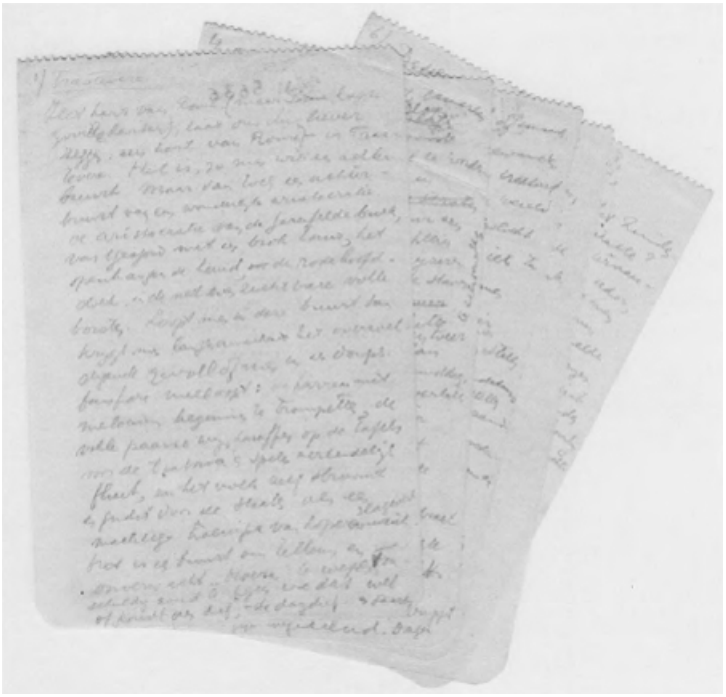
Stols liet hem begin januari 1942 weten dat de herdruk van *Het gevecht met de muze* in het geheel niet uitverkocht was, maar dat hij graag *Het zanduur van de dood* zou herdrukken. Op 11 januari reageerde Aafjes: ‘[...] ik neem genoegen met een eender

honorarium als dat voor “Het Gevecht met de Muze”, d.i. dus *f* 95. Ik vind dat een zeer behoorlijk honorarium en geloof niet op de door U voorgestelde eventueele verhoging te behoeven in te gaan. [...] Weliswaar heeft de ongenoemde Uitg. (niet Meulenhoff!) mij een commercieel zeer gunstige aanbieding gedaan, [...] maar het lijkt mij uitgesloten dit te mogen aanvaarden nu “Het G. m/d M” 2e dr. niet uitverkocht blijkt te zijn.’ Over zijn relatie met uitgeverij Meulenhoff schreef Aafjes bij die gelegenheid: ‘Mijn verbindingen met Meulenhoff zijn wel zwaar maar ik ben tenslotte geen slaaf van die Firma. Ik heb zojuist een bundel novellen aan Meulenhoff afgestaan,[15] om het financieele gat een weinig te stoppen, want zoals U weet, heb ik enige honderden guldens schuld aan deze Uitg. zodat ik voorlopig niets kan verdienen [...]. Dat U echter van dichters romans of novellen verwachtte, wist ik in het geheel niet. Ik ben n.l. vorige week met mijn essays naar de reeds ongenoemde Uitg. gegaan en het heeft er alle schijn van dat hij deze gaarne publiceert. [...] Uw antwoord en meening over het een en ander (wat voor werk U in de toekomst naast poëzie gaarne zou willen uitgeven) zie ik met belangstelling tegemoet, al weet U reeds dat ik mij, door het voorschot van enkele dunne honderd guldens, pijnlijker gebonden heb, dan ik dacht [...].’

Omslag door Piet Worm van *Het gevecht met de muze*, maart 1940 (coll. LM).

Stols had inmiddels begrepen dat die derde uitgever, wiens naam Aafjes nadrukkelijk verzweeg, Querido moest zijn. Wat hij niet wist, was dat hij kliekjes van Querido in zijn maag gesplitst kreeg toen Aafjes hem op 16 januari 1942 het manuscript van de novellenbundel *Een laars vol bloeiende rozen* stuurde. Alice van Nahuys, de directrice van Querido, had Aafjes namelijk de dag ervoor geschreven: ‘Ik heb zoowel uw “Laars vol bloeiende Rozen” als de “Rozen van Peiria” gelezen. Ik geloof wel dat het beter is, wanneer u de eerst genoemde artikelen in portefeuille houdt. Ze zijn wel poëtisch, maar ik geloof toch niet, dat ze zóó aanspreken, dat een

boek-uitgave gerechtvaardigd is.' *Een laars vol rozen* (zoals de bundel ten slotte zou gaan heten) bevat novellen die Aafjes tijdens een Italiaanse reis in het najaar van 1937 had geschreven; de essaybundel *Rozen van Peiria*, waarin Aafjes een aantal essays over zijn generatiege-



Enkele handschriftblaadjes met fragmenten uit *Een laars vol rozen* (coll. LM).

Niet-gebruikt omslagontwerp voor *Een laars vol bloeiende rozen* door F. Reitmann (coll. Stadsbibliotheek Haarlem).

noten wilde bundelen, heeft zich nooit gematerialiseerd.

Half januari 1942 reageerde Stols ook op Aafjes' verdere plannen: ‘Wat Uw essays betreft zou ik wel gaarne tot de uitgave zijn overgegaan, doch ik wil anderzijds de firma Querido niet dwars zitten, hoewel ik het betreur, dat U dan naast Meulenhoff en mij nog een derden uitgever zoudt nemen. Doch ik begrijp, dat U op het aanbod

is ingegaan en laten wij er verder maar niet over praten. Alleen zou ik het zeer op prijs stellen, indien U Uw derden verzenbundel weer aan mij zoudt willen afstaan.'

Van Oorschot

Die derde bundel zou niet *Per slot van rekening* zijn, die Geert van Oorschot in 1943[16] clandestien uitgaf, want de colofon van dat bundeltje vermeldt: 'De verzen in deze bundel werden

[...] geschreven vóór Mei 1940, doch niet opgenomen in “Het gevecht met de Muze” en “Het Zanduur van de Dood” waarin zij naar datum thuis hoorden.’ Wél zou Van Oorschot in de loop van 1943 aan Aafjes schrijven: ‘Een nieuwe bundel, uit te geven voor na den oorlog, zullen we gaarne accepteeren en vooruit betalen’, een belofte die hij eind van dat jaar nog eens herhaalde (‘Ik zal gaarne de mogelikheid onder de ogen zien opnieuw een bundeltje uit te geven als Per S.v.R. Het is nu al weer veel moeiliker dan toen, maar het zal misschien nog wel gaan.’)

De later roemruchte uitgever Geert van Oorschot was sinds een jaar of vier werkzaam bij Querido en was in deze jaren nauw bevriend met Aafjes. De joodse naamgever van de uitgeverij had zich genoopt gevoeld zijn aandeel in de firma halverwege 1940 van de hand te doen en diens mededirecteur, Alice van Nahuys, was in 1942 vertrokken. Van Oorschot was zo'n beetje alleen achtergebleven om de zaak draaiende te houden. Querido stond sinds eind september 1942 onder beheer van een door de Duitsers aangestelde ‘Verwalter’.[17] Voordat Van Oorschot op voorspraak van Stols bij Querido kwam te werken, had hij een aantal jaren voor Stols gereisd met diens fonds.

Toen Stols lucht kreeg van Van Oorschots poging Aafjes uit zijn fonds los te weken, ontstak hij in razernij. Hoornik had geklikt door Stols op 2 juni 1943 te melden dat Aafjes de rechten van *Het gevecht met de muze* en *Het zanduur van de dood* voor een bedrag van *f* 500 aan Querido had verkocht.[18] Stols reageerde met het aan het begin van dit artikel vermelde dreigement zowel Querido als Aafjes aan te pakken en schreef Hoornik: ‘Verder zou je me een zeer groot genoegen doen mij te ontheffen van de zgn. streng-vertrouwelijke mededeeling over de ploertigheid van Aafjes en de firma Querido. De wereld is al rot genoeg zonder Van Oorschot, want uit diens perfide koker komt deze transactie zonder eenigen twijfel.’

Later die maand schreef Hoornik enigszins vergoelijkend aan Stols: ‘Ik wil de houding van Aafjes e.d. niet verdedigen, ik wil ze wel verklaren en dan hoop ik, dat je zult inzien dat je qualificatie ploertig wel wat ver gaat. [...] Sander, het lijkt mij dat je weigert in te zien, dat de levenshouding (vaak tengevolge van hun levensomstandigheden) van Aafjes en met hem van het merendeel der jonge schrijvers een andere is dan die van b.v. Jany [= A. Roland Holst] en Pom [= M. Nijhoff], die nooit financieele moeilijkheden hebben gekend. Het is niet uitsluitend een roekeloos bohémienschap en een gemis aan verantwoordelijkheidsgevoel, dat dichters als A. en anderen in de armen brengt van lieden, die jij “geluksjagers op uitgeversgebied” noemt. Denk je werkelijk, dat in dezen tijd een gezin kan leven van de honoraria, die jij aan A. uitkeert? Dit is geen verwijt aan jouw adres, Sander, maar evenmin kan ik A. verwijten dat hij zijn gezin in stand houd, op een manier, waartoe de tijdsomstandigheden hem nopen.’[19]

V.l.n.r. Bertus Aafjes, Dorothea Aafjes-Wesseling en A. Roland Holst, circa 1946 (coll. LM).

Voorschotten

Voor de eerste druk van *Het gevecht met de muze* (maart 1940) ontving Aafjes een honorarium van *f* 25; voor die van *Het zanduur van de dood* (maart 1941) *f* 22,50. De oplage van beide bundels was 500 respectievelijk 300 exemplaren. Voor de herdrukken van beide bundels ontving hij *f* 95 elk, maar deze hadden dan ook een hogere oplage. Aafjes schreef Stols half januari 1942 dat ‘een zeer behoorlijk honorarium’ te vinden.

Begin februari 1943 had Stols' assistent Huib van Krimpen aan Aafjes geschreven: ‘De oplage van “Een Laars vol Rozen” bedroeg 2000 exemplaren. [...] Het honorarium over de gehele oplage is dus *f* 360.’ Vier maanden tevoren had Aafjes twee voorschotten van *f* 100 ontvangen voor een tweede deeltje van *Een laars vol rozen* en voor *Het huishoudboekje van een dichter*, mogelijk een dichtbundel. Beide zijn niet verschenen.

In de al aangehaalde brief van Hoornik waarmee hij een lans brak voor Aafjes, schreef hij ook: ‘Een ander voorbeeld is Van Hattum, die zeven bundeltjes bij je uitgaf en daarvoor in totaal *f* 100 kreeg [...]. Niet alleen jouw geluksjagers, maar ook

menschen als Meulenhoff e.a. geven nu graag *f* 250 voor een dichtbundel.' De bedragen voor de herdrukken van Aafjes' beide dichtbundels waren waarschijnlijk gebaseerd op het honorarium voor de eerste druk. Het bedrag dat Aafjes beurde voor *Een laars vol rozen* wijkt echter niet eens zoveel af van wat Hoornik in zijn brief als redelijk noemde.

Aafjes' acties lijken meer ingegeven door het feit dat hij tijdens de oorlog van een groot aantal uitgevers voorschotten had geïncasseerd en zijn toezeggingen niet altijd meer kon nakomen. Hij wist dat van zichzelf. Ironisch schreef hij aan Bert Bakker, vermoedelijk in juli/augustus 1943 als hij de kopij voor *De dichter en de sarcophaag* inlevert: 'Zooals je ziet ben ik niet zo onbetrouwbaar, als het op manuscripten inleveren aankomt, als ik er uitzie.'

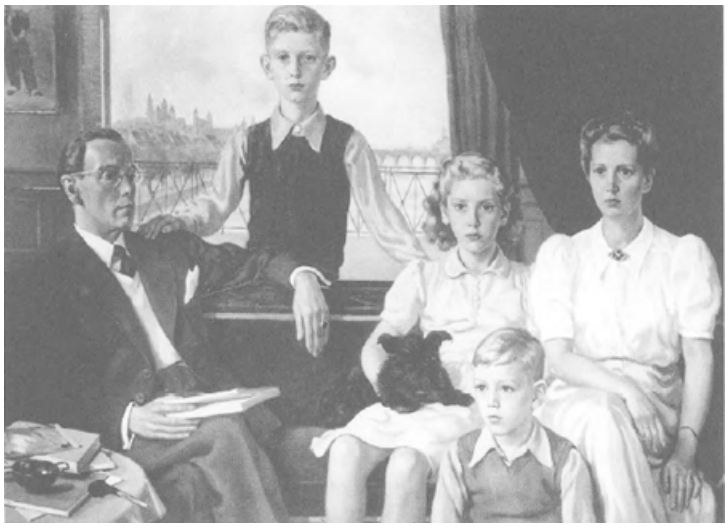
Een kleine bloemlezing van nooit gerealiseerde voornemens. Oktober 1942 meldde de om zijn hoge voorschotten bekend staande uitgeverij De Gulden Pers aan Aafjes: 'Ik doe U bijgesloten toekomen een postcheque groot *f* 500. Met de U ter hand gestelde *f* 100 is dit tesamen een bedrag van *f* 600 als voorschot op door U te leveren manuscripten.' Halverwege 1943 beloofde Aafjes aan de in Brussel vertoevende Pierre Dubois, waarschijnlijk ten behoeve van uitgeverij De Lage Landen, een essay over Anna Bijns. Uitgeverij Hollandia schreef eind oktober 1943 aan Aafjes: 'Hierdoor danken wij U voor Uw schrijven van 25 October en deelen U beleefd mede, dat wij ons voorstellen, de Kameleon-reeks direct na de oorlog te laten verschijnen. [...] Er zullen novellen en kleine romans in deze reeks verschijnen. [...] Honorarium ongeveer 12½% per verkocht boekje, met een voorschot van ongeveer 1000 exemplaren. Kunt U ons nu reeds copie ter inzage zenden [...]?' G.W. Breughel vroeg eind maart 1944: 'Is er van de roman al iets te lezen? Ik ben er uiteraard zeer benieuwd naar'.

Halverwege 1944 begon het ook Aafjes voor de ogen te schemeren en schreef hij aan de uitgever Bert Bakker: 'naar al mijn uitgevers heb ik een gelijkluidende brief laten schrijven, waarin ik hen verzoek om opgave van contracten, honoraria en voorschotten. Dit omdat ik absoluut geen hoogte meer had van mijn schulden en verplichtingen.' Na de oorlog zou dan ook een curator worden aangesteld om Aafjes' warrige financiën op orde te brengen.[20]

Ongeautoriseerde herdrukken

Stols besloot klaarblijkelijk zich van die verkoop van beide door hem uitgegeven dichtbundels van Aafjes niets aan te trekken, en herdrukte, buiten diens medeweten, najaar 1943 zowel *Het gevecht met de muze* als *Het zanduur van de dood.* Deze ongeautoriseerde herdrukken van beide bundels verschenen, net als de tweede druk, vermoedelijk in een oplage van duizend tot tweeduizend exemplaren.

In de brief waarin hij Aafjes trachtte te verleiden tot een nieuwe bundel, onthulde Van Oorschot hem half 1943: 'Weet je dat Stols van het Zanduur v.d. Dood een nieuw drukje in de handel heeft gebracht?' Nee, dat wist Aafjes niet, zoals Van



Portret van A.A.M. Stols en zijn gezin door door J. Franken Pzn, 1943 (coll. A.L.H. Stols, Molenhoek; foto coll. LM).

Oorschot wel kon vermoeden. Aafjes reageerde woedend en op soms beledigende toon. 23 november schreef hij Stols: 'Tot mijn verwondering zie ik bij de gehele Amsterdamse boekhandel opnieuw mijn beide eertijds bij U uitgegeven bundels "Gevecht met de Muze" en "Het zanduur van den dood" verkrijgbaar. Dit is aanleiding voor mij om u het volgende te berichten: 1°. De auteursrechten op deze bundels behoren niet bij de fa. A.A.M. Stols te den Haag, doch bij Bertus Aafjes te Amsterdam. Er was voor deze bundels nimmer contract tussen U en mij afgesloten. 2° Ik deel U mede, niets meer bij U te willen uitgeven, om de volgende redenen: a) Het schijnt Uw methode te zijn, zonder het maken van behoorlijk op schrift gestelde afspraken, met Uw auteurs te onderhandelen, waarbij elke controle op Uw manipulaties onmogelijk is. b) Het schijnt Uw methode te zijn, de auteurs voor een bepaalde druk af te schepen met een veel te klein honorarium, in plaats dat op contract wordt vastgelegd, een bepaald royalty voor elk verkocht ingenaaid exemplaar, hetgeen bij bonafide uitgevers steeds het geval is. c) Het opnieuw uitbrengen van mijn beide bundels [...] geschiedt niet alleen op clandestiene wijze, zonder mij daar in te kennen, doch zelfs zonder met mij overleg te plegen, over het mij toekomende honorarium voor deze clandestiene herdrukken. U was zeker in de veronderstelling, dat ik het brengen van deze clandestiene druk niet zou opmerken, en wellicht van plan, om, wanneer ik achter het feit gekomen zou zijn, dat deze herdrukken zijn verschenen, mij weer af te schepen met een veel te laag honorarium. 3° Bovenstaande is voor mij aanleiding vast te stellen, dat U mijn belangen op zijn zachtst uitgedrukt telkens weer benadeeld [*sic*].' Aafjes deelde verder mee dat de rechten op bei-

de bundels waren verkocht aan Querido (maar dat had Hoornik al een klein half jaar eerder aan Stols gemeld) en dat hij een honorarium van 12½% per verkocht exemplaar wilde. De oplage van beide bundels schatte Aafjes op basis van de verkopen bij een aantal Amsterdamse boekhandels (A.A. Balkema, Plus Ultra, Van Heeteren en Urbi et Orbi) op minstens 2000 exemplaren elk. De betaalde voorschotten kon Stols wat hem betreft van het hem toekomende honorarium aftrekken.

Dat Stols tijdens de oorlog herdrukken antedateerde en rommelde met oplagen is inmiddels wel genoegzaam bekend.[21] Het geruzie over de ongeautoriseerde herdrukken was niet zo heel uitzonderlijk en Aafjes' reactie lijkt ook meer ingegeven door de wens op een zo gemakkelijk mogelijke manier van Stols af te komen. Stols' argument dat hij in 1943 Aafjes niet had kunnen bereiken om hem voor de derde druk van *Het gevecht met de muze* en *Het zanduur van de dood* toestemming te vragen, zou zelfs ook waar kunnen zijn, al blijkt uit de bewaard gebleven correspondentie nergens dat Stols' een poging heeft gedaan. Aafjes was in die periode nogal ambulant en Hoornik, die vaak als intermediair optrad, was in augustus gevangen genomen en naar Dachau afgevoerd.

Maar de rekensom die Stols vervolgens Aafjes voorschotelde, klopte van geen kant. Stols wierp in zijn reactie van de dag daarop tegen dat hij in de veronderstelling verkeerde dat Aafjes en hij een *gentleman's agreement* hadden: ‘Nu U het agreement negeert en blijk geeft geen gentleman te zijn doe ik gaarne afstand van mijn rechten. U moge weten, dat ik volstrekt niet daarop gesteld ben.’ Aan het slot van zijn brief voegde hij nog toe: ‘Met dat al kan ik nogmaals mededeelen, dat ik zeer blij ben, de relatie met U te kunnen verbreken.’ Met dezelfde kwetsend bedoelde opmerkingen had hij destijds ook geprobeerd Van Hattum te raken. Ze doen echter nogal krachteloos aan, want zelfs een boze uitgever ziet een dichter van wie in korte tijd duizenden exemplaren worden verkocht niet graag vertrekken.

Stols beweerde: ‘Ik werk steeds met royalties en die heeft U voor Uw bundels ook gehad.’ Voor de tweede druk van *Het gevecht met de muze* en *Het zanduur van de dood* zou Aafjes een royalty van 10% hebben ontvangen, die Stols eventueel wel wilde verhogen tot 12½%. Hoe je ook rekent, die berekening klopt alvast niet, want de voor de eerste druk van beide bundels (resp. 500 en 300 exemplaren) had Aafjes een eenmalig bedrag van *f* 25 resp. *f* 22,50 gekregen en voor elk van de herdrukken (tussen de 1000 en 2000 exemplaren) een eenmalig bedrag van *f* 95. De verkoopprijs van de gekartonneerde bundeltjes was oorspronkelijk *f* 1,90 geweest, waarvan 50 cent voor de band werd gerekend; de tweede druk kostte ingenaaid *f* 2,00. Van de derde druk van beide bundels zei Stols slechts duizend exemplaren te hebben vervaardigd.

Dreigement

Stols had gedreigd zowel uitgeverij Querido als Aafjes aan te pakken. Een klacht tegen Querido bij wat Stols de ‘Eereraad van den Uitgeversbond’ noemde, maar wat

waarschijnlijk de Contact-Commissie VUB[22] of de Commissie voor het Handelsverkeer was. Voorzover kon worden nagegaan, heeft hij dit dreigement niet uitgevoerd. Hij wist natuurlijk ook wel dat Querido sinds september 1942 onder leiding stond van een Duitse stroman en dat een klacht dus weinig zou uithalen.

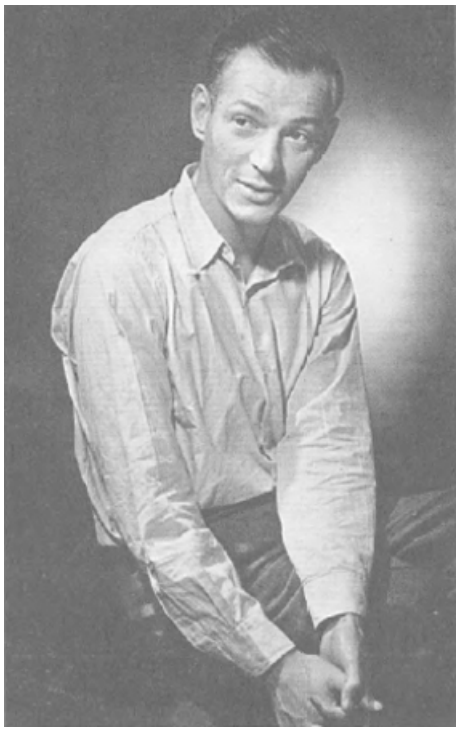
Maar had Aafjes zich in juni 1943 zorgen moeten maken over Stols' dreigement hém bij de Kultuurkamer aan te geven? Hoornik had ongetwijfeld Stols' woedende reactie op Aafjes' ontrouw overgebriefd. Het kort tevoren geuite dreigement van Stols om Aafjes' collega Jac. van Hattum aan te geven bij de Gestapo zal onder zijn auteurs ook niet onopgemerkt zijn gebleven. Van Hattum was daardoor in blinde paniek geraakt en hield zich enige tijd min of meer schuil.

De dreiging was niet irreëel. Stols wist goed wat hij deed. Van Hattum had hij gedreigd bij de Gestapo aan te geven, wetende dat deze, in tegenstelling tot Aafjes, wél lid was van de Kultuurkamer, maar vanwege zijn antifascistische gedicht het gevaar liep als staatsvijand te worden beschouwd. Aafjes had zich níet aangemeld bij de Kultuurkamer en was naar Stols' vermoedelijke inschatting via díe weg waarschijnlijk kwetsbaarder. In de (slechts incompleet bewaarde) rapporten van het Letterengilde of die van de controleurs of opsporingsdienst van de Kultuurkamer wordt Aafjes echter nergens genoemd en ook komt hij niet voor op lijsten die zijn aangemaakt van kennelijk belangrijk geachte schrijvers die zich niet hebben aangemeld.[23] Hij had zich na de instelling van de Kultuurkamer niet heel veel zorgen gemaakt. Vol bravoure schreef hij eind januari 1942 aan Stols als hij de kopij van *Een laars vol rozen* inzendt: ‘Wat de houding van het Departement t.a.v. mijn werk betreft, deze is zeer dubbelzinnig. Men heeft mij zijdelings bij herhaling en met nadruk laten weten dat ik daar gewaardeerd werd als belangrijkste der jonge auteurs; men heeft onlangs nog laten doorschemeren dat men niet ongeneigd [*sic*] was mij, gezien de omstandigheden waarin ik verkeer, een soort stipendium te doen toekomen. [...] Ik heb op deze zijdelingse wenken echter taal nog [*sic*] teken gegeven doch het lijkt mij toch uitgesloten dat, vanwege deze houding, een tegenwerking van het Departement te verwachten zou zijn. Zeker lijkt mij dit uitgesloten bij dit ma-

Portrettekening van Bertus Aafjes door C.A.B. Bantzinger, 5-6 april 1944 (coll. LM).

nuscript. Mocht het boekje echter toch van die zijde verboden worden [...] dan laat ik het er niet bij zitten en dat men persoonlijk ten Departemente man en paard noemt.'[24] Op 28 augustus 1942 informeerde Huib van Krimpen namens Stols bij Hoornik naar de drukproeven van Aafjes' *Een laars vol rozen* en drukte hem bij die gelegenheid op het hart: 'Wil dan Aafjes tot spoed aansporen [...] uitstel zou voor het (uiteraard clandestiene) drukken fataal kunnen worden.' Dit laatste is onzin, want *Een laars vol rozen* draagt een zgn. K-nummer en moet de ambtelijke molen dus zijn gepasseerd.[25]

In 1943 ontstond voor hem echter enige reden tot ongerustheid. Van Duitse zijde bestond een niet geheel gezonde belangstelling voor zijn bundeltje *Per slot van rekening.* In een ongedateerde brief schreef Van Oorschot samenzweerderig aan Aafjes: 'Het Grafisch Bureau is bij Schröder & Dupont [= een Amsterdamse boekhandel, VF] geweest om te informeren naar de herkomst van Per slot van rekening. Dupont heeft ze heel goed afgepoeierd. Daarna informeerde dit zelfde bureau bij ons naar het adres van den heer Aafjes. Ik heb gezegd dat mij je adres niet bekend was. Men is dus op onderzoek uit. Ik geloof niet dat er reden is tot ongerustheid. De boekverkopers die je bundel kochten hebben goede instructies en verder ben jij althans voorlopig onbereikbaar. Blijf in je zwijgen omtrent de uitgave *volharden.* Dan kan ons niets gebeuren.' Nog midden 1944 hield dat bundeltje de Sicherheitsdienst bezig.[26] In de loop van 1943 verkasten Aafjes' vrouw en kinderen al naar Friesland, spoedig gevolgd door Aafjes zelf. Aafjes bleef echter een frequent bezoeker van Amsterdam en het lokkende caféleven aldaar. In mei 1944 deed de SD een inval in zijn huis aan de Plantage Franschelaan [= de huidige Henri Polaklaan, VF].[27] Aafjes was voor deze inval tijdens een cafébezoek gewaarschuwd door de dichter Hans Klomp, die werkzaam was bij de Kultuurkamer.[28] Helemaal gerust kon Aafjes dus niet zijn en de bedreiging door Stols zal hem zeker enige tijd hebben bezighouden en mogelijk mede aanleiding zijn geweest zich terug te trekken op het Friese platteland. Uit Stols' brief van 24 november 1943 kon hij echter tot zijn opluchting opmaken dat Stols zijn dreigement kennelijk niet had uitgevoerd, want deze schreef hem nadat hij hem te kennen had gegeven op Aafjes' aanwezigheid in zijn fonds geen prijs meer te stellen: 'Of het U evenwel zoo gemakkelijk zal vallen, na den oorlog met Uw



Bertus Aafjes, circa 1945 (foto Louis van Beurden; coll. LM).

practijken door te gaan, betwijfel ik. De uitgevers willen U nu nog sparen, verhinderen dat U met de justitie in aanraking komt. Doch voor tijden na deze staan mijn collega's en ik niet in.'

Met zijn naoorlogse bundel *Een voetreis naar Rome*, die in 1946 bij Meulenhoff verscheen, haalde Aafjes voor die tijd duizelingwekkende oplagen. De vooroorlogse neergang van Stols' fonds had met zo'n enorm succes wellicht gekeerd kunnen worden. Hij zal nog spijt gehad hebben dat hij een zo succesvolle auteur tijdens de oorlog op zo'n onhandige manier van zich had vervreemd en daarmee zijn fondsvorming ernstig schade had berokkend. Mede daardoor slaagde Stols, anders dan collega's als Meulenhoff en De Bezige Bij, er niet in zijn commercieel gunstige uitgangspositie na de bevrijding vast te houden.

Met dank aan Anneke van den Bergh en Antoinette Clay (Stadsbibliotheek Haarlem), Nico Kool (Bibliotheek Koninklijke Vereniging van het Boekenvak) en René Kruis (Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie).

Eindnoten:

1 Anky Hilgersom (red.), *'Geld verdienen zal ik er nooit aan'. Briefwisseling Ed. Hoornik en A.A.M. Stols 1938-1954* (Den Haag 1999), p. 312.
2 Begin januari 1943 had Stols aan Van Hattum geschreven: 'Ik voel mij [...] niet meer genoodzaakt het restant van *Bilzenkruid* voor de Deutsche Sicherheitspolizei verborgen te houden, noch Uw adres, zooals ik tot nu toe deed [...]'. In *Bilzenkruid* (1939) kwam het antinazistische gedicht 'Harmageddon' voor. (Sjoerd van Faassen, 'Hoe het bilzenkruid zijn werk deed. Jac. van Hattum en A.A.M. Stols, een vergiftigde relatie'. In: *De Parelduiker* 9 [2004] 4, p. 20-31.)
3 Hilgersom, *Geld verdienen zal ik er nooit aan*, p. 174.
4 'Glimwormen der fantasie. De dichtergeneratie van '40'. In: *Het Hollandsche Weekblad*, 27 april 1940.
5 Hilgersom, *Geld verdienen zal ik er nooit aan*, p. 149, 162.
6 Pierre H. Dubois, *Memoranda [1], Hermetisch en besterd. Literair leven in een tijd van onrust* ('s-Gravenhage 1987), p. 95-97.
7 Tenzij nadrukkelijk anders vermeld, berusten de in dit artikel geciteerde brieven en documenten in de collectie van het Letterkundig Museum.
8 Voor de publicaties van Aafjes (en de verschijningsdata en de oplagecijfers daarvan) in de periode mei 1940 - mei 1945 verwijs ik naar de door mij op basis van correspondentie, secundaire bronnen e.d. zo accuraat mogelijk samengestelde bibliografie in: Gillis Dorleijn, Sjoerd van Faassen & Ageeth Heising (red.), *Schepelingen van De Blauwe Schuit. Brieven van Bertus Aafjes, K. Heeroma, M. Nijhoff, S. Vestdijk en Hendrik de Vries aan F.R.A. Henkels, 1940-1946* (Den Haag 2003), p. 303-306.
9 Zie voor Stols' wederwaardigheden tijdens de oorlog: Sjoerd van Faassen & Salma Chen, '"Wij zijn geen collaborateurs": A.A.M. Stols'. In: Hans Renders, Lisa Kuitert & Ernst Bruinsma (red.), *Inktpatronen. De Tweede Wereldoorlog en het boekbedrijf in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 2006), p. 251-292; m.n. p. 254-260 over zijn reguliere bedrijfsvoering en p. 267-270 over zijn clandestiene uitgaven.
10 Hilgersom, *Geld verdienen zal ik er nooit aan*, p. 139, 177, 302.

11 Er is op een onbekend tijdstip, waarschijnlijk ná 30 april 1942, wel een aanmeldingsformulier aan Aafjes gezonden, maar hij heeft dit niet geretourneerd en is daarom ook niet als lid aangemeld. (Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, Amsterdam [NIOD], cartotheek Kultuurkamer, nr. 17716.)
12 Wim Hazeu, 'Het riskante leven van Bertus Aafjes'. In: *Vrij Nederland*, 26 november 1988 (bijlage), p. 12. In dit interview beweerde Aafjes dat Nijhoff bij een bezoek in 1942 bij hem een aanmeldingsformulier voor de Kultuurkamer zou hebben achtergelaten.
13 Zie voor deze schijnverkoop: Van Faassen/Chen, 'Wij zijn geen collaborateurs', p. 266-267.
14 Hilgersom, *Geld verdienen zal ik er nooit aan*, p. 146.
15 Bij Meulenhoff zou tijdens de oorlog geen bundel novellen van Aafjes verschijnen. Pas in 1946 zou Meulenhoff *De zeemeerminnen* uitgeven, waarin eerder in *Criterium* gepubliceerde novellen werden gebundeld.
16 In Dorleijn e.a., *Schepelingen van De Blauwe Schuit*, p. 306 staat nog abusievelijk vermeld dat deze uitgave in 1944 verschenen zou zijn. Nader onderzoek wees echter uit dat dit 1943 moet zijn. Het is niet helemaal duidelijk in welke hoedanigheid Van Oorschot *Per slot van rekening* uitgaf, persoonlijk of als werknemer van Querido. Aafjes schreef op 10 januari 1955 aan Dirk de Jong als antwoord op de vraag wie de drukker van het bundeltje was geweest: 'Ik gaf het manuscript aan de Heer Geert van Oorschot, die in die tijd nog bij Querido was [...]. Hij zorgde ervoor dat Per slot van rekening gedrukt werd.' De Jong bereidde op dat moment *Het vrije boek in onvrije tijd. Bibliografie van illegale en clandestiene bellettrie* (Leiden 1958) voor. (NIOD, inv. nr. 451.)
17 Zie voor Van Oorschots periode bij Querido: Sjoerd van Faassen, '"Niet langer meer één der geknechten". Een portret van de uitgever als jongeman'. In: ZL, *Literair-historisch tijdschrift* 4 (2004-2005), nr. 2 [= Van Oorschot-nummer], p. 41-44.
18 Tezelfdertijd verkocht Aafjes ook *Een laars vol rozen* aan Het Spectrum.
19 Hilgersom, *Geld verdienen zal ik er nooit aan*, p. 311-313; 316-317.
20 Willem Sinninghe Damsté & Rob Molin, *Bertus Aafjes* (Nijmegen/Beveren 1981), p. 12-13, 34-35.
21 Bekend zijn onder meer het eigenmachtig schrappen van antifascistische gedichten uit de vijfde druk van *Gedichten* (1940) van de dan in Zuid-Afrika verblijvende J. Greshoff en de ongeautoriseerde herdruk van Hoorniks bundel *Steenen* (1943). (Zie Van Faassen/Chen, 'Wij zijn geen collaborateurs', p. 264-266 resp. de bibliografie door K. Lekkerkerker in Ed. Hoornik, *Kritisch proza. [Verzameld werk, 5]* (Amsterdam 1978), p. 275, nr. A7-I/b.)
22 Dit is het aan het begin van de oorlog ingestelde samenwerkingsverband van de Vereeniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels, de Nederlandsche Uitgeversbond en de Nederlandsche Boekverkoopersbond.
23 NIOD, archief nr. 104 (Nederlandsche Kultuurkamer, 1941-1945), inv. nr. 2-l (maandrapportages van het Letterengilde, 2 december 1943-14 februari 1945); 19-d (rapporten controleurs, 25 augustus 1943-1 mei 1944); 19-e (rapporten Opsporingsdienst, 8 juli 1943-31 mei 1944); 10-s, 10-t, 10-z en 26-e (lijsten van schrijvers die zich (niet) hebben aangemeld).
24 Aafjes doelde vermoedelijk op Hans Klomp, een medewerker van de afdeling Boekwezen van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten.
25 Zie voor de betekenis van dit K-nummer: Gerold van der Stroom en René Kruis, 'Het K-nummer'. In: Hans Renders e.a., *Inktpatronen*, p. 378-401.
26 Gerard Groeneveld, *Zwaard van de geest. Het bruine boek in Nederland 1921-1945* (Nijmegen 2001), p. 331.
27 Brief Aafjes aan N.A. Donkersloot, 7 juni 1945.
28 Lisette Lewin, *Het clandestiene boek 1940-1945* (Amsterdam 1983), 96-97.

Willem Melchior
Bij de dood van Gerard Reve

WILLEM MELCHIOR (1966) is schrijver. Hij debuteerde in 1992 met de roman *De roeping van het vlees*; zijn laatst verschenen boek is de roman 24/7 (2004).

Woensdag 19 april, 's nachts. Nu ben ik van het sterven van Gerard Reve toch erg verdrietig geworden. Het is gek, het zal mijn secundair reageren wel zijn: eerst nam ik het voor kennisgeving aan, dat hij dood was, verwonderd, nieuwsgierig en een beetje angstig, ik denk omdat ik zo gauw niet wist wat ik ervan vinden moest, en dan, er was ook het nodige voorbehoud: de man was oud zat geworden, en al jaren ziek, en intussen zijn geestelijke vermogens helemaal kwijtgeraakt, en wat misschien wel belangrijker was: hij had al in geen dertig jaar meer iets geschreven dat er voor mij wezenlijk toe had gedaan - ik was me van al die dingen bewust en wilde mezelf niet in de maling nemen. Maar nadat ik de uitvaart had bijgewoond en vervolgens, terug in Amsterdam, min of meer per ongeluk volkomen stomdronken was geworden, zat ik ineens toch te huilen, wel een halfuur lang: dronkemanstranen, waar ik me bij het wakker worden de volgende dag voor schaamde, maar die ik niettemin aanvaard voor wat ze waard zijn. Bijgewoond is misschien wat veel gezegd. Ik was getuige van de uitvaart. Ik arriveerde om halftwee, met mijn dierbare vriend W., zijn vrouw S. en de tweeling van anderhalf: als iemand me twintig jaar geleden, toen W. en ik regelmatig bij elkaar aan reden op onze respectieve studentenonderkomens om tot diep in de nacht bier en jenever te drinken en piano te spelen en mompelend gesprekken te voeren terwijl we Reve indachtig waren - Wat je zegt, Koekebakker -, als iemand me toen voorspeld had dat ik de uitvaart van Reve nog eens in gezinsverband bij zou wonen, had ik het waarschijnlijk niet geloofd. Bij de kerk stond allemaal persvolk dat, begreep ik, telkens in beweging was gekomen wanneer er een bekend gezicht was verschenen. Inmiddels was iedereen binnen, het was er stampvol, ik ben weer naar buiten gegaan en daar arriveerde juist de stoet: twee auto's met te voet daarachter een kleine groep naasten: de levensgezel en de uitgevers met aanhang, zag ik, toen ze dichterbij waren gekomen: toch een plechtig gezicht, en het moment waarop de kist uit de auto werd gehaald en in het grint werd gezet, daar buiten in de zon terwijl iedereen op de naasten en het persvolk en ik na al binnen was, heeft het meest indruk op me gemaakt: ineens viel de

abstractie van het overlijden samen met het tastbare: die blanke houten kist waar (het stoffelijk overschot van) Gerard Reve in lag. In Vlaanderen hebben de lijkwagens haken aan de buitenkant, waar de kransen aan hangen; die werden allemaal bij de deuropening neergelegd terwijl de kist en de naasten stonden te wachten, een hele tijd, ik denk ook omdat er binnen ruim baan moest worden gemaakt, wat met een hoop overleg, gesein en gesmoes in de deuropening gepaard ging. Nadat alles naar binnen was verdwenen, ben ik ook nog even de kerk in gegaan, maar ik kreeg het er zo benauwd, met enkel televisieschermen aan pilaren om naar te kijken, en het ging er bovendien zo katholiek aan toe, dat ik me na een minuut of vijf weer de deur en de portiek uit heb gewrongen. Overigens was ik in het geheel niet van plan geweest om de dienst bij te wonen. Ik wilde enkel in de buurt zijn. Ook W. en S. verlieten de kerk, zag ik, we gingen elk ons weegs en vonden elkaar terug op de binnenplaats van de dorpskroeg aan het plein, waar we rode wijn en croque-monsieurs en boerenbrood met hesp en kaas hebben besteld, en zo hebben we op Reve het glas geheven en onder de inmiddels betrokken lucht geluncht terwijl even verderop de dienst gaande was. We waren op tijd terug bij de kerk om via de luidsprekers Wim B. over racisme en jonge Duitsers te horen spreken en het *Lascia* van Händel en het *When I am laid in earth* van Purcell te horen klinken, en ik begroette Teigetje en Woelrat, die daar stonden, en toen gingen de deuren weer open en dacht ik: Nu komt de kist en volgt de kudde, maar er kwamen eindeloos mensen naar buiten en geen kist. Op zeker moment begreep ik van een jongen die ik van de uitgeverij ken en die wel binnen was geweest, dat de offergang gaande was, en toen heb ik W. meegetroond om de ronde door de kerk te maken en geld in de bak te gooien en het bidprentje te ontvangen en langs de kist te schuifelen, die op de grond stond, zodat je hem niet zag tot je er zo ongeveer over struikelde. Gelegenheid om erbij stil te staan was er niet. Buiten was het inmiddels erg druk geworden, de menigte hing en drentelde en schoof zoals menigten dat gewoon zijn te doen, en ten slotte verscheen de kist dan toch en werd hij terug in de auto gestopt en vertrok de stoet, en toen wou W. weg en sloot ik me bij hem aan, want ik was ten slotte zijn gast en de kinderen waren moe en we hadden nog een rit van ruim drie uur voor de boeg, en achteraf weet ik het niet zeker meer, misschien is het onzin, maar ik had het idee dat het eigenlijke in de grond stoppen van de kist meer iets voor de naasten was en niet voor de bedevaartgangers en de nieuwsgierigen. De auto stond vlak buiten het dorp in de berm. Helaas was W. nu zijn sleutels kwijt, waarschijnlijk lagen ze nog in het café, waar hij ze te voorschijn had gehaald om met het gerammel de kinderen zoet te houden. Wij dus terug, W. en ik, en juist kwamen we bij de hoek, toen de stoet weer opdook, de twee auto's die stapvoets reden en de, nu omvangrijke, verzameling volk er in een sliert achteraan. Stapvoets was nog behoorlijk snel, las ik later in de krant: men had er flink de pas in moeten houden en Claus was steeds verder achterop geraakt. In de stoet bevonden zich ook dinges en kom, hoe heet hij nou, met aanhang, die joelend naar ons en naar S., die verderop bij de auto stond, be-

gonnen te zwaaien, wat ik geweldig ongepast, maar op een bepaalde manier ook wel weer kwajongensachtig aandoenlijk vond. Voorbij de stoet was het dorp nu verlaten. In het café hadden ze de sleutels gelukkig gevonden en bewaard, en toen zijn we nog even de kerk in gelopen, in de hoop een programma te vinden, maar we vonden enkel volk dat al druk doende was om de boel weer af te breken. Zo togen we heen. Het was vreemd dat een zo plechtige gelegenheid tegelijkertijd een familie-uitje was. De kinderen vielen aanvankelijk in een diepe slaap, maar zetten ter hoogte van Antwerpen zo'n keel op dat we van de snelweg af moesten en opnieuw een berm uit moesten zoeken om de auto in te zetten, waarna S. zich over het voeden ontfermde. Ik stond buiten met W., het was een geweldig troosteloze buurt, bij het Muziekpaleis, het regende en W. zei: 'Mijn zoon, ik zeg het vaak tegen mezelf, maar ik kan er nog steeds niet aan wennen.' Om acht uur waren we in Amsterdam terug, en toen heeft W. bij hem thuis, in zijn schots en scheef, erg hartverwarmend huisje in de ***straat, een Rode Poon klaargemaakt, met kop en staart compleet in een court bouillon, en met tomatenprut terzijde, terwijl ik gitaar speelde en zong. Ik dacht: Laat wordt het niet, want ik ben vroeg opgestaan voor mijn doen, ik heb maar een paar uur geslapen en ik val om, maar nadat S. zich te ruste had begeven, hebben W. en ik nog rode wijn en jenever zitten drinken en zitten ouwehoeren en op het laatst zelfs muziek zitten maken, eerst samen op een keyboard, dat hij van ik weet niet waar vandaan te voorschijn had getoverd, later hij op het keyboard en ik op de gitaar - tot het ineens drie uur bleek te zijn, ik was stomverbaasd, ik had niets gemerkt. Als ik me het goed herinner, moest S. minstens twee keer van boven bellen eer we ons ertoe konden zetten om op te breken en toen ben ik in de stromende regen langs de Amstel naar huis gewandeld, waar ik de herhaling van *Nova* heb gekeken, wat goed beschouwd onzin was want zo'n reportage is bedoeld voor wie er niet bij was, maar je wilt toch weten hoe het er op de televisie uitziet. En toen heb ik nog een glas rode wijn ingeschonken en een muziekje opgezet en toen, terwijl ik nergens op bedacht was, want het was een weliswaar wat warrige, maar volle en enerverende en alles bij elkaar bevredigende dag geweest, toen kwamen ineens de tranen. Ik weet nog steeds niet helemaal of ik ze serieus mag nemen. Maar ze kwamen niet uit de lucht vallen. Het leek of ik, na alle herrie op mezelf teruggeworpen, en ook: buiten het verstand om, dat immers door de alcohol uitgeschakeld of anders op zijn minst sterk verzwakt was, mijn liefde voor Reve terugvond, en daarmee het verdriet deelachtig werd. Ik heb zo zielsveel van die man gehouden, ondanks alles. Ik denk dat het onmogelijk is om van Reves werk te houden zonder van Reve te houden, wiens persoon in het werk immers onverbiddelijk centraal staat, tot op de bodem uitgediept. In elk geval adoreerde ik in de bloei van mijn liefde voor Reve, twintig jaar terug, de man evenzeer als het werk, en nu verbijsterde het me om vast te stellen hoe vertrouwd alles aan de man me was, als iets wat deel van mijn eigen bestaan had uitgemaakt: zijn gehele levensloop, van zijn (communistische) jeugd in de Watergraafsmeer en Betondorp via zijn hoogtijdagen in Greonterp en op het ge-

heime landgoed in Frankrijk tot zijn nadagen in Machelen, dan zijn gehele oeuvre, dat van dat leven getuigt: de worsteling met de drank, de liefde en de dood, en ten slotte ook zijn verschijning: zijn gestalte, zijn kop, zijn stemgeluid - en hoewel oud en ziek en op het laatst geheel van zijn verstandelijke vermogens beroofd, was hij er al die tijd toch nog geweest, had hij onder ons verkeerd, onder de levenden. Zo lang ik geleefd heb, was Reve er ook. Kennelijk was iets in mij, onder het motto: zolang er leven is is er hoop, verwachtingen blijven koesteren, al was het maar de verwachting dat hij nooit zou sterven, nooit heen zou gaan, en nu was hij desondanks dood, een dode schrijver geworden, een afgerond hoofdstuk, een voorgoed gesloten boek. Clichés eisen hun geldigheid op: mensen die veel, heel erg veel voor je betekend hebben, laten een leegte achter als ze er niet meer zijn. Hun heengaan slaat een gat. In mijn nachtelijke dronkemansverdriet dacht ik nergens echt aan. Ik zag alleen de mooiste pagina's voor me die Reve wat mij betreft geschreven heeft, waarmee ik bedoel dat ik die pagina's letterlijk visualiseerde: pagina's uit *Nader tot U* en *Lieve jongens*, en dan was er het besef dat Reve dood was, en enkel in deze eenvoudige combinatie: die pagina's en de dood, lag alles besloten, en bleven de stuipen maar komen en de tranen stromen. Op zeker moment ben ik er languit bij op de grond gaan liggen. Als gezegd schaamde ik me toen ik de volgende dag wakker werd, maar spoedig na het opstaan keerde het sentiment terug, en het is, nu twee paasdagen en twee gewone dagen verder, nog niet geweken, hoewel het niet langer door tranen wordt omstuwd. Vanmorgen bijvoorbeeld lag ik rond een uur of negen, halftien een poosje wakker en toen stelde ik me voor dat ik volgend jaar of misschien wel het jaar daarop naar het graf zou gaan kijken en terwijl ik de steen voor me zag, in dat lege Vlaamse land: Gerard Reve 1923-2006, in marmer gebeiteld, terwijl de wind waaide, schrok ik in het besef dat Gerard Reve dood is zo verschrikkelijk dat ik op hetzelfde moment klaarwakker was, zwetend en met hartkloppingen, en de tranen me toch weer in de ogen sprongen.

Foto Eddy Posthuma de Boer.

Daar is in de wereld niets, mijn God,
dan de ruimten om ons,
dan de zingende oceanen,
dan de zonnen en 't gegons
der zwermen in den avond laat,
daar is niets dan wat hol gepraat
en mijn verlangen dat vecht naar U.

Richard Minne

Ter nagedachtenis aan

Gerard Reve

° 14 december 1923
† 8 april 2006

Uitvaartverzorging Van De Vyver, Zulte 09/388.79.21 - 09/388.84.63

Bidprentje ter gelegenheid van de uitvaart van Gerard Reve op 15 april 2006 te Machelen aan de Leie. Het gedicht van Richard Minne is het slot van de cyclus 'Drieluik' (1926) en fungeerde ook als motto

bij Reves *Verzamelde gedichten* (1987). In een brief uit 1981 aan Jaap Goedegebuure, waarin hij dichters besprak die hem de weg wezen, schreef Reve: ‘Het meest heb ik geleerd van Richard Minne en van Den Brabander.’ (Coll. Antiquariaat Aioloz.)

Marco Entrop
Briketten in het zand
De Avonden *op Duitse bodem*

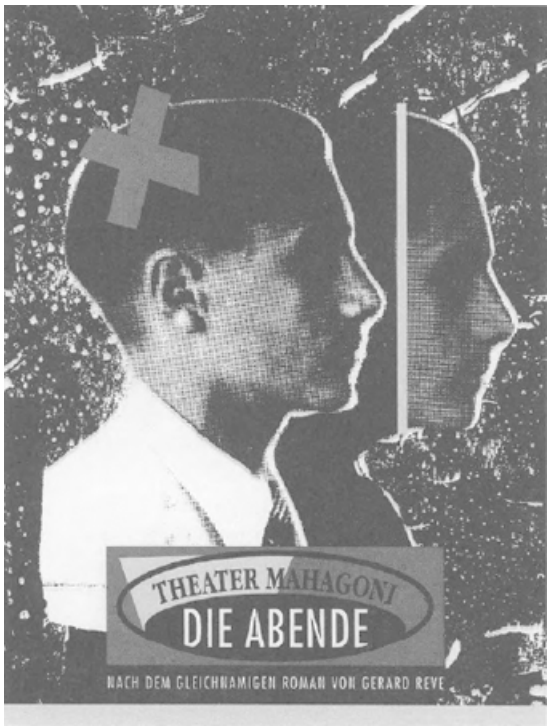
MARCO ENTROP (1956) is redacteur van *De Parelduiker*. Hij publiceerde eerder over Gerard Reve in nummer 2002/1.

Geen roman uit de naoorlogse Nederlandse literatuur is zo 'uitgevent' als *De Avonden*. Met Reves prozadebuut lijkt onderhand alles te zijn ondernomen. Het boek is verfilmd, vertaald en verstript. De auteur las zijn 'winterverhaal' integraal voor via de radiomicrofoon. Van de opname verscheen vervolgens een luisterboek. Van het handschrift kwam een facsimile-uitgave in de handel. Het wachten is nu alleen nog op de musical, een onvervuld gebleven wens van de schrijver zelf.[1]

Als toneelstuk was *De Avonden* ook te zien. Op 25 oktober 1996 ging een theaterbewerking van de roman in première bij Maastrichts Theaterensemble Het Vervolg. De Volksschrijver was eregast, die vrijdagavond in het zoldertheatertje aan het Vrijthof, destijds de thuishaven van het gezelschap. Bij die gelegenheid gaf hij de artistieke onderneming zijn zegen. 'Het toneelstuk *De Avonden* stijgt boven plot en materie uit,' liet Reve na afloop in een hartelijke brief aan de leden van Het Vervolg weten. 'Er is nergens zwak spel, en ook nergens een daling van de spanning.' Hij bekende tot tranens toe geroerd te zijn geweest.[2]

Hoewel niet vaak, werk van Gerard Reve (1923-2006) is eerder voor het toneel bewerkt. Reve zelf schreef in 1960 de (nooit opgevoerde en uitgegeven) tragedie *Moorlandshuis*, twee jaar later gevolgd door *Commissaris Fennedy*, dat al na een paar voorstellingen jammerlijk strandde. In het najaar van 1970 soleerde de acteur John Leddy met de eenakter *Een lezing op het land*, naar het gelijknamige openingsverhaal uit de bundel *Tien vrolijke verhalen*. In het theaterseizoen 1989/90 bracht Toneelgroep Amsterdam met succes de novelle *Werther Nieland* op de planken. Als derdejaars studente aan de Maastrichtse toneelacademie speelde actrice Carola Arons de monoloog *De club van de grafkelder*, eveneens naar *Werther Nieland*. Het was haar studieopdracht, uitgevoerd tijdens het theraterfestival [On]terecht [On]opgemerkt (9 t/m 14 september 1995) in de Amsterdamse Nes.

Vooralsnog sluit *De Avonden* de rij van Reve-opvoeringen. Toch had Maastricht niet de primeur. Drie jaar eerder was de roman ook al eens op het toneel uitgevoerd. Vreemd genoeg wordt die uitvoering nergens gememoreerd in de berichtgeving rond de voorstellingen van Het Vervolg. Sterker nog: in de Reve-literatuur is



Affiche van de toneelvoorstelling *Die Abende* door Theater Mahagoni, 1993.

hierover in het geheel niets te vinden. ‘Almachtige, eeuwige,’ zou Frits van Egters verzuchten. ‘Ik kan niet geloven, dat dit voor u onopgemerkt is gebleven.’ Dat dit toch is gebeurd, zou wel eens kunnen komen doordat die opvoering over de grens heeft plaatsgevonden, in de Duitse universiteitsstad Hildesheim om precies te zijn.

Wonder

Op dinsdag 26 oktober 1993 vond in de grote zaal van KulturFabrik Löseke in Hildesheim de ‘wereldpremière’ plaats van *Die Abende* door Theater Mahagoni. Onder regie van Joachim von Burchard speelden Carsten Hentrich, Stefan Lange, Eric van Leeuwen, Heino Sellhorn en Sabrina Zwach een eigen toneelbewerking van de roman. Het stuk hield repertoire tot het voorjaar van 1997 en reisde heel Duitsland door. Inclusief gastvoorstellingen en festivaloptredens kwam *Die Abende* tot ongeveer vijftig opvoeringen.[3]

De onafhankelijke toneelgroep Theater Mahagoni - eind 2000 opgegaan in twee afzonderlijke gezelschappen - was in 1981 voortgekomen uit de studierichting cultuurpedagogiek aan de Universiteit van Hildesheim. Afgestudeerden en

medewerkers vonden elkaar in hun passie voor toneelspelen en voor literatuur in het bijzonder. Theater Mahagoni (de naam is een verwijzing naar de opera *Mahagonny* van Brecht en Weill) maakte van literatuurensceneringen in zekere zin zijn specialiteit. Het dramatiseerde romans en verhalen van onder anderen Peter Handke (*Die Zeit zwischen Hund und Wolf*), Kafka (*Der Nachbar*), Heinrich von Kleist (*Rotten*) en - buiten het eigen taalgebied - van John Irving (*Die wilde Geschichte vom Wassertrinker*) en Michel Houellebecq (*Schwanz Denken*).

Toeval bracht Reve en Mahagoni samen. In 1993 sloegen de onafhankelijke toneelgroepen in Hildesheim de handen ineen voor het theaterproject *Grenzen sprengen* (Grenzen openbreken), dat de samenwerking wilde stimuleren met het toneel in Polen en Nederland. Bij de organisatie was ook de universiteit betrokken.

Volgens hoofdrolspeler Carsten Hentrich greep Theater Mahagoni de gelegenheid aan zich te oriënteren in de hedendaagse Nederlandse literatuur. Een bevriende boekhandelaar kwam onder meer aanzetten met de Duitse vertaling van *De Avonden*, die in 1988 bij Merlin Verlag was verschenen.[4] De lectuur van de roman sloeg in als een bom.

Voor de ‘Mahagonisten’ stond vrijwel meteen vast dat zij van dit boek een toneelstuk wilden maken. Dat Reves roman in het land van herkomst doorging voor een cultboek en daar een bijna heilige literaire status bezat, vernamen ze pas naderhand van de Nederlandse acteur Eric van Leeuwen, die in *Die Abende* meespeelde.[5] Die status heeft de makers allerminst in de weg gezeten. Voor hen en voor het publiek was *De Avonden* immers nooit verplichte kost voor de leeslijst geweest. Van het ‘wonder van hun ontdekking’ konden ze dus de toeschouwers deelgenoot blijven maken, iedere voorstelling opnieuw. Het bleek een van de sleutels tot het succes van het stuk in Duitsland.

Omslag van de Duitse vertaling van *De Avonden*, verschenen in 1988.

Oliebollen

Gerard Reve heeft het zelf toegegeven: ‘Het is ingewikkeld om van *De Avonden* een toneelstuk te maken, omdat het boek nauwelijks handeling kent.’ Volgens hem was het ‘een kooi, waarin de mensen elkaar aan het analyseren zijn’.[6]

Met hun keuze voor *De Avonden* hadden regisseur Joachim von Burchard en de zijnen het zichzelf inderdaad niet gemakkelijk gemaakt. Niet alleen gebeurt er weinig in het boek, het ontbreekt ook aan openlijk conflict, voor drama zo goed als onontbeerlijk. *De Avonden* moet het vooral hebben van de taal en de subtiele humor.

Hoewel de Reviaanse taal niet machtig, zag Von Burchard, verantwoordelijk voor de enscenering, juist in het taalgebruik en de ironie aangrijpingspunten voor een dramatisering van het verhaal, vooral ook dankzij de uitstekende vertaling van het boek door Jürgen Hillner. In het voorwoord van de uitgave van de toneeltekst roemt Von Burchard de dialogen in de roman (die hij letterlijk op toneel liet weerklinken) en de unieke humoristische nochtans diepzinnige poëtische toon van Reves woorden, beelden en zinnen.[7] Maar een fraai literair werk levert niet onmiddellijk en vanzelfsprekend een goed speelstuk op.

De 382 bladzijden die de Duitse vertaling van *De Avonden* omvat, moesten worden omgewerkt naar een twee uur durende voorstelling, te spelen door vier acteurs en één actrice. De dramatisering namen spelers en regisseur gezamenlijk ter hand. Bij hun keuze van de teksten uit de roman concentreerden ze zich op de rechtstreekse verhaallijnen tussen Frits en zijn ouders, maar ook op zijn vriendschappen met Louis Spanjaard en Maurits Duivenis.

Allereerst brachten ze de tien dagen (hoofdstukken) van de roman terug tot zeven (bedrijven), door een aantal dagen (II-III en V-VI) samen te voegen en één dag (IX) te schrappen. Alle bedrijven eindigen met een droom, uitgezonderd het vijfde en het laatste, terwijl het eerste bedrijf ook met een droom begint.

De opeenvolging van dagen werd gehandhaafd, evenals het verloop van de gebeurtenissen. In het derde en vierde bedrijf is het Kerstmis, in het zevende oudejaarsavond. Dat veel scènes zouden vervallen, was onvermijdelijk. Zo sneuvelde de in hoofdstuk IX beschreven avond bij Bep Spanjaard thuis, waar de vrienden verzamelen om naar de film *De groene weiden* te gaan. Frits en Jaap Elderer troeven elkaar bij die gelegenheid af met opmerkingen en verhalen over ziekte, dood en ouderdom.

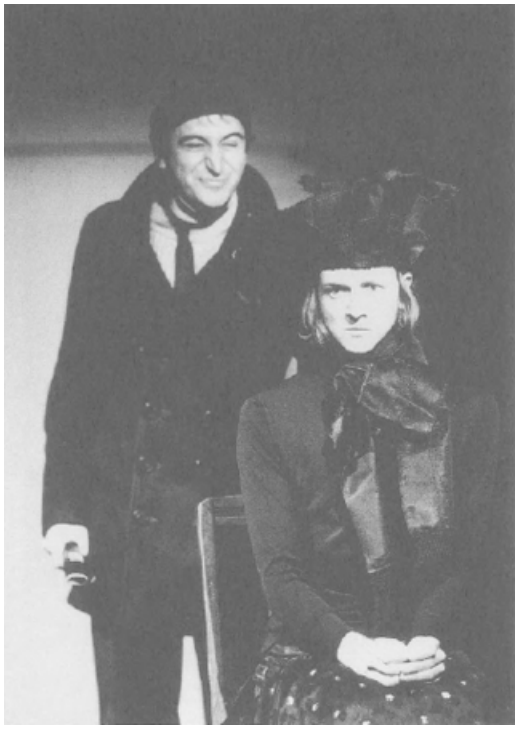
De ontmoetingen tussen Frits en Viktor Poort, toch de beste van zijn vrienden, hebben de toneelversie evenmin gehaald. Viktor duikt alleen even op in het vijfde bedrijf, waarin hij en Frits het in een dancing op een drinken zetten, samen met Jaap en Joosje

Gesnoeid, en flink ook, is er in de gesprekken tussen Frits en zijn vader. Verlopen die in de roman al moeizaam, in het toneelstuk komt hun conversatie nauwelijks verder dan de uitwisseling van een begroeting. Frits hoeft zich dus niet aldoor te ergeren aan de doofheid van zijn vader en aan zijn onsmakelijke tafelmanieren, met hem te ruziën over de radio en niet te luisteren naar de - door hemzelf uitgelokte - verhalen van vroeger; over zijn jeugd in de fabriek (‘Nu komt het bankje’), zijn kennismaking met de film en de oudejaarsavondklassieker over het bakken van oliebollen (‘Daar komt de brandvlek’).

Noodgedwongen legden ook sommige personages het loodje. Bijna altijd gaat het om nevenfiguren, zoals Walter Graafse, Eduard Hoogkamp of Ina Adelaar, de schoonzus van Frits.

Drastischer ging Mahagoni te werk bij Joop van Egters, de broer van Frits en de man van Ina. Zijn rol is geschrapt, met als gevolg dat Frits' hilarische opmerkingen

over kaalhoofdigheid de toneeltekst niet hebben gehaald. Dat laatste is jammer, maar de ingreep is te verdedigen. Door van Frits enig kind te maken, krijgt zijn eenzaamheid een verleden mee, wat de gespannen verhouding tussen hem en zijn ouders (en de vader en de moeder onderling) zowel psychologisch verklaart als dramatisch onontkoombaar maakt.



Frits van Egters (gespeeld door Carsten Hentrich) kwelt tante Stien (Eric van Leeuwen) met gruwelverhalen over kanker (foto Andreas Hartmann, Hildesheim).

Prakken

Het Vervolg zou andere keuzes maken. In elk geval nam het gezelschap meer tijd. Hoewel één bedrijf minder, duurde de voorstelling drie kwartier langer dan die van Mahagoni. Maar ook regisseur Léon van der Sanden van Het Vervolg herschikte en schrapte scènes, elimineerde personages of voegde karakters samen. Het gebeurde alleen minder rigoureus. Het avondje bij Bep is bijvoorbeeld wel ‘meegenomen’, maar de reünie van het Berendsgymnasium - wel te zien bij Mahagoni - werd overgeslagen. Vader Van Egters mag breeduit van vroeger verhalen, zijn eten prakken en zijn vrouw en zoon irriteren, terwijl Joop zich de stekelige opmerkingen van zijn broer over kaalheid moet laten welgevallen. Vrijwel alle vrouwen uit *De Avonden* komen in het toneelstuk voor, Viktor Poort daarentegen weer niet.

Net als Mahagoni haalde Het Vervolg de dialogen letterlijk uit het boek. Ook in sfeer en uitbeelding - decor, kleding, kapsels - bleven de Maastrichtenaren trouw aan de roman door in de toneeluitvoering onmiskenbaar de naoorlogse jaren te suggereren. Op dat punt hadden ze goed gekeken naar de verfilming van *De Avonden* uit 1989. De makers van het toneelstuk noch die van de film hebben kennelijk geen

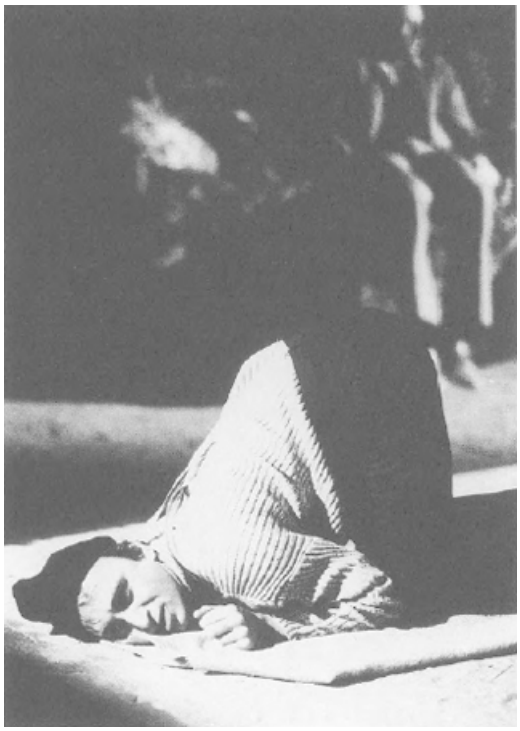
ogenblik overwogen het verhaal naar later tijd over te hevelen. Dat zou pure heiligschennis zijn geweest.

Pelsmuts

Theater Mahagoni torste niet de culturele en emotionele ballast mee die *De Avonden* sinds zijn verschijnen in 1947 in Nederland heeft ingenomen. Ze negeerden bij hun bewerking ook de speelfilm.[8] Het Hollandse huiskamerrealisme uit het boek paste niet in hun toneelopvatting, net zomin als de sfeer van de naoorlogse jaren. Bovendien werden die jaren in Duitsland ontegenzeglijk vanuit een ander gevoel beleefd.[9]

In *Die Abende* wordt geen jaartal genoemd. De beroemde openingszin van de roman is weggelaten. Het stuk is ook niet tijdgebonden. In de enscenering zocht regisseur Von Burchard in de eerste plaats naar vervreemding. De acteurs hebben onbestemde of juist opvallende kleding aan. Frits gaat gekleed in een soort werkmanspak en draagt een wollen muts. Zijn broekspijpen zijn iets te kort, zijn schoenen veel te groot. Frits' moeder heeft een modieuze pelsmuts op, een vrolijk rood jasje en jeans aan. Vader Van Egters zit in zijn hemd. Maurits heeft dezelfde kleren aan als Frits, maar een andere muts op. Louis is van iedereen het opvallendst uitgedost: een slungelachtige jongen met een vreemdsoortig hoofddeksel en een sjaal die over de grond sleept. Het personage van tante Stien lijkt in haar stijve avondtoilet zo weggelopen uit een duister drama van Ibsen.

Een vervreemdend element in het stuk is toch ook de taal. Het lijdt geen twijfel dat *Die Abende* zich afspeelt in Amsterdam, hoewel de stad nergens wordt genoemd. Het voorbij komen in de dialoog van plaatsnamen als Utrecht en Haarlem plus het feit dat Maurits thuis bij Lande ‘zweihundert Gulden’ steelt, zullen geen vervreemdingseffect sorteren - zo staat het tenslotte in het boek (en is het vertaald). Anders is het met het schoollied van het Berendsgymnasium. In de roman is Frits vergeten hoe de tekst luidt. ‘Sumus,’ dacht hij, ‘tot zover weet ik het. Maar hoe is het verder?’ Hij kan ook niet meezingen, want hij verstaat de woorden niet. In de toneelbewerking door Mahagoni is wel een schoollied te horen. Frits zingt zelfs mee. Dat laatste hoeft op zich geen verwondering te wekken. Het werkt wel vervreemdend dat het lied wordt gezongen in het Nederlands.[10]



Frits van Egters (Carsten Hentrich): Verloren, alles is verloren (foto Andreas Hartmann, Hildesheim).

Frits en vader Van Egters (Heino Sellhorn): Help hen, die bedrukt zijn en zich verlaten wanen in deze wereld (foto Andreas Hartmann, Hildesheim).

Koelkast

Het is nog donker op het toneel als *Die Abende* begint en de held van dit toneelstuk, Frits van Egters, ontwaakt.[11] Op een videoscherm tegen de achterwand schemeren beelden van zijn droom, muzikaal ondersteund door sombere bastonen en schelle vioolklanken. Geleidelijk aan wordt het licht en bevinden we ons in de woning van de familie Van Egters. Op de vloer ligt zand. In het midden staat het bed van Frits, niet meer dan wat planken en een deken. Rechts van het bed, in een geopende manshoge koelkast, die is beplakt met kranten, zit zijn vader. Hij plukt aan de snaren van z'n basgitaar. Aan de andere kant staat een schommelbank, gemaakt van een afgetrapte sofa. Hier zit de moeder van Frits, een viool binnen handbereik. De ouders wisselen geen woord met elkaar, maar ruziën via hun instrumenten, brommend en jammerend. De radio en de kolenkachel, de twee huiselijke twistappels uit de roman, ontbreken niet in het decor. De woonkamer is gedeeltelijk ommuurd met een aflopende wand van gestapelde briketten. Telkens als er een dag voorbij is, legt Frits een briket in het zand. Door Frits achter de brikettenmuur langs te laten lopen, wordt de scène naar elders verplaatst. De rechterhelft van het toneel vormt het decor voor alles wat zich buiten de woning afspeelt: de straat, met de voordeuren naar de woningen van Jaap en Louis, de aula van het gymnasium, de kamer van Bep Spanjaard, de tram en de dancing.

Minder toneelmatig maar wel effectief verwerkte Mahagoni de dromen van Frits, in de vorm van videoprojecties aan het slot van ieder bedrijf. Ook hierin was

naar vervreemding gestreefd. De beelden geven geen realistische weergave van de dromen uit de roman, maar zijn wel op details uit die dromen geïnspireerd. Ze laten telkens - beeldvullend - een stuk van Frits' lichaam zien: een oog, armen, billen, zijn navel en zijn kruin. Aan het einde van het vijfde bedrijf droomt Frits niet. Stomdronken na een avondje stappen met zijn vrienden valt hij in een peilloze slaap. Het videoscherm kleurt blauw.[12]

Kaspar Hauser

'Geestige psychokrimi over de verveling van het leven', luidde de kop boven de bespreking van *Die Abende* in de *Hildesheimer Allgemeine Zeitung* van donderdag 28 oktober 1993. Twee dagen na de première verscheen de eerste recensie, een die in waardering exemplarisch zou blijken voor de rest van de kritieken.[13] Verveling en eenzaamheid, merkte de recensent op, waren nu niet bepaald thema's voor een opgewekt toneelstuk. Moest men dan wel naar zo'n deprimerend schouwspel gaan kijken? De vraag stellen, was hem beantwoorden. Mahagoni had van Reves roman een humoristisch kamerspel weten te maken, met soms groteske trekken, waarin de alom aanwezige droefgeestigheid een zekere lichtheid kreeg die zowel bevrijdend werkte als tot nadenken stemde.

Volgens het maandblad *Public* (december 1993) was het Theater Mahagoni gelukt een fascinerend evenwicht te bereiken tussen dramatiek en humor. Zelfs wanneer er zich niets grappigs voordeed, moest men wel om de acteurs lachen. De tragedies van het leven werden in dit stuk zo lapidair behandeld, dat er hier eindelijk eens sprake was van echte zwarte humor, een etiket dat maar al te vaak lukraak werd opgeplakt.

Subway, hét culturele magazine van Braunschweig en omstreken, noemde in het nummer van maart 1994 *Die Abende* een van de mooiste toneelstukken die er de laatste tijd in deze contreien te zien waren geweest. Bij de bewerking van de roman van Reve was een schitterend evenwicht gevonden tussen eenzaamheid en menselijke warmte, respectloosheid en medeleven, tristesse en esprit.

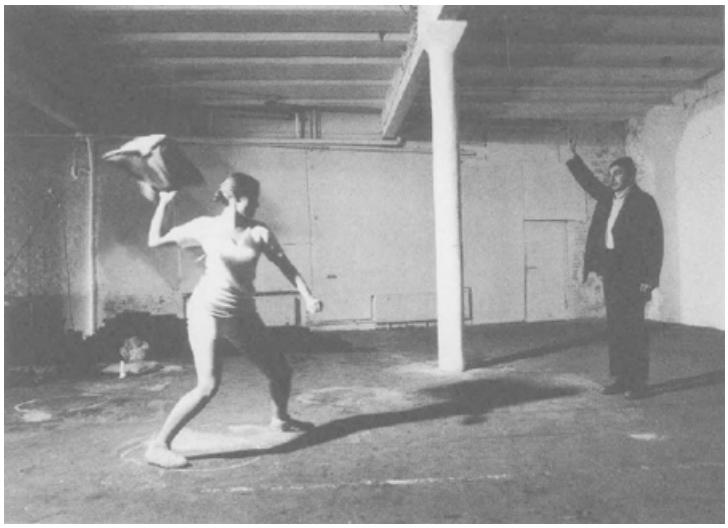
Enige weken eerder, op 3 februari 1994, was in de *Braunschweiger Zeitung*, de belangrijkste krant van die stad, een iets kritischer toon aangeslagen, ook al viel die uiteindelijk wel weer mee. Haar recensent had een uitvoering van *Die Abende* bijgewoond tijdens de *Freien Theatertage Braunschweig* en die vond hij toch wat langdradig. Naarmate de bedrijven vorderden, verzandden de telkens falende pogingen van de hoofdpersoon los te breken uit de verveling en het slepende sleurbestaan van de ouders in een litanie van herhalingsoefeningen. Wat het stuk naar zijn mening ontbeerde waren verrassingsmomenten, iets van een ontknoping, het scherp stellen van een conflict. Met de paradox van *Die Abende*, verveling voor de toeschouwers boeiend maken en houden, kon Mahagoni niet helemaal uit de voeten. Hiervoor was toch een meer uitgekiende dramaturgie nodig. Maar, besloot hij, het ensemble had in dit stuk zonder meer zijn sterkste eigenschappen laten zien: zijn creatieve originaliteit en zijn speelse virtuositeit.

Maurits Duivenis (Stefan Lange) en Frits op oudejaarsavond: Weet jij, waarom een vrouw bang is voor een muis? (foto Andreas Hartmann, Hildesheim).

Unaniem was er waardering voor het spel van de acteurs, in het bijzonder voor hoofdrolspeler Carsten Hentrich. Met fantastische mimiek, schreef de *Hildesheimer Allgemeine Zeitung*, en elastieken beweeglijkheid switchte hij tussen aanvallen van gekte, slapstickachtige nonchalance en volkomen radeloosheid. ‘Hannovers Stadt-illustrierte’ *Schädelspalter* (december 1993) was onder de indruk van de wijze waarop Hentrich, met vitale kracht en enorme sensibiliteit, had laten zien dat achter Frits' façade van spotzucht eenzaamheid en angst schuilgingen - zijn weggestoken, onderdrukte gevoelens, zijn verlangen naar geborgenheid en zijn onvermogen dit alles zijn ouders en zijn omgeving kenbaar te maken. De theaterrecensent van de *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* (29 maart 1994) deed Hentrichs vertolking van Frits van Egters denken aan een hedendaagse Kaspar Hauser: eenzaam, zijn houvast zoekend in de taal, wordt hij het slachtoffer van zichzelf.

Prijzenfestival

Het toneelsucces van *Die Abende* bleef niet zonder gevolgen. Op 17 april 1994 werd in St. Ingbert, nabij Saarbrücken, *Die Abende* bekroond met de Deutscher Literatur-Theater-Preis van dat jaar. Mahagoni, vooraf bestempeld als favoriet, kwam als onbetwiste winnaar naar voren uit een concours van acht met elkaar wedijverende theatergroepen. Het gezelschap uit Hildesheim ging er die avond vandoor met de volledige prijzenpot, groot 10.000 DM. Het won niet alleen de hoofdprijs (5000 DM) voor de beste dramatisering, regisseur Joachim von Burchard ontving de prijs



Frits van Egters op bezoek bij Bep Spanjaard (Sabrina Zwach): Je bent wel vreesachtig, merk ik (foto Andreas Hartmann, Hildesheim).

(3000 DM) voor de beste enscenering en Carsten Hentrich kreeg de acteursprijs (2000 DM) voor zijn creatie van Frits van Egters. Daarbovenop kwam nog een speciale prijs - geen geld, alleen de eer - voor de prestatie die de 'Mahagonisten' gezamenlijk, dus als ensemble, hadden geleverd.

Theater Mahagoni, motiveerde de jury haar meervoudige keuze voor *Die Abende*, was er in geslaagd de uiterst complexe, expressieve roman van Gerard Reve overtuigend voor het toneel te bewerken. De ondoorgrondelijke doch poëtische toon van het literaire werk had in de dramatisering zijn equivalent gevonden. De enscenering door regisseur Von Burchard bewoog zich knap tussen droom en werkelijkheid. Door adequaat gebruik te maken van muziek, licht, video en de te bespelen ruimte, had hij een eigen esthetiek geschapen. De accurate spelregie overtuigde door spanning, fantasie en komische werking. Carsten Hentrich was het gelukt een gespleten, opgejaagde figuur neer te zetten, die de nachtmerrieachtige situatie waarin hij verkeert tegemoet treedt met een mengeling van potsenmakerij en vertwijfeling.

Mahagoni kon trots zijn. Stuk voor stuk waren het prachtige beoordelingen. Aan Nederland zou het prijzenfestival rond *Die Abende* overigens volledig voorbijgaan. Geen enkele Nederlandse krant pikte het nieuws op.

Sceptisch

'Es war noch dunkel, als am frühen Morgen des zweiundzwanzigsten Dezembers 1946 in unserem Amsterdam, in der ersten Etage des Hauses Schilderskade 66, der Held der Geschichte, Frits van Egters, erwachte.'[14] Op 22 december 1993 - de dagtekening kan bijna geen toeval zijn - richtte Reves Duitse uitgever Merlin Verlag aan regisseur Von Burchard een complimenteuze brief. Hij bekende aanvankelijk nogal sceptisch te hebben gestaan tegenover een toneelbewerking van de roman, maar na het zien van een voorstelling was hij 'om'. Een prettige bijkomstigheid was bovendien dat het toneelstuk voor een lichte opleving in de verkoop van het boek had gezorgd. De schrijver, meldde de uitgever verder, was inmiddels van de opvoering op de hoogte gesteld en de uitvoeringsrechten waren geregeld.

Gerard Reve heeft *Die Abende* door Theater Mahagoni nooit gezien, hoewel hij van plan is geweest een voorstelling bij te wonen.[15] Vanuit de oude doktersvilla in Machelen a/d Leie kwam geen respons. Het was dan wel niet gezien, het was niet onopgemerkt gebleven.

Met dank aan Joachim von Burchard (Göttingen), Andreas Hartmann (Hildesheim), Carsten Hentrich (Hannover) en Eric van Leeuwen (Utrecht), die, allen even enthousiast als bereidwillig, hun medewerking verleenden bij de totstandkoming van dit artikel.

Eindnoten:

1 'Ik wilde je vragen, of jij niet bevorderen kunt, [...] dat er naar *De Avonden* een zogeheten "musical" tot stand komt. Omdat jij zo veel mensen uit dat vak kent.' Brief aan Tiny & Simon Carmiggelt, d.d. 20 juni 1972, in: Gerard Reve, *Brieven aan Simon C.* 1971-1975 (Utrecht 1982), p. 179. De citaten uit *De Avonden* in dit artikel zijn afkomstig uit de uitgave in *Verzameld werk, deel 1* (Amsterdam-Antwerpen 1998), p. 59-317.

2 Brief van Gerard Reve aan Theater 'Het Vervolg' Maastricht, d.d. 31 oktober 1996, afgedrukt in programmaboekje *De Avonden van Gerard Reve*, een theaterbewerking gespeeld door Maastrichts Theaterensemble Het Vervolg (Maastricht 1997).

3 Carsten Hentrich speelde Frits van Egters. De overige rollen waren als volgt verdeeld: Sabrina Zwach (Frits' moeder, Joosje, Bep Spanjaard), Heino Sellhorn (Frits' vader), Stefan Lange (Lande, Maurits Duivenis, Jaap Elderer) en Eric van Leeuwen (Louis Spanjaard, tante Stien, Viktor Poort). Buiten Hildesheim is *Die Abende* door Theater Mahagoni opgevoerd in onder andere Göttingen, St. Ingbert, Braunschweig, Herne, Potsdam, Leipzig, Nordhausen, Hannover, Keulen, Ettlingen (nabij Karlsruhe) en Stuttgart. Mededeling van Carsten Hentrich per e-mail, d.d. 18 mei 2006. Het Westfälisches Landestheater uit Castrop-Rauxel (nabij Dortmund) speelde *Die Abende* op 18 april 1997 in de regie van Kaca Celan.

4 Gerard Reve, *Die Abende. Eine Wintergeschichte* [autorisierte Übersetzung aus dem Niederländischen: Jürgen Hillner] (Gifkendorf 1988). Informatie over de totstandkoming van de toneeluitvoering verstrekte Carsten Hentrich in een e-mail van 20 mei 2006.

5 De Utrechtse regisseur en theaterdocent Eric van Leeuwen speelde in 1993 mee in een afstudeerproject van Petra Diers, die met enkele leden van Theater Mahagoni had gestudeerd. Via haar bereikte hem het verzoek aan de productie van *Die Abende* mee te werken. Mededeling van Eric van Leeuwen per e-mail, d.d. 28 mei 2006.

6 Van onze verslaggever, ‘Gerard Reve begrijpt heel wel dat het publiek ontroerd was’, in: *de Volkskrant*, maandag 28 oktober 1996, p. 7.
7 Theater Mahagoni, *Die Abende. Nach dem gleichnamigen Roman von Gerard Reve in der deutschen Übersetzung von Jürgen Hillner* (Hildesheim 1994). Het Theaterinstituut Nederland heeft een exemplaar van de toneeltekst in zijn collectie (signatuur 64-D-33).
8 Niemand van Mahagoni heeft de film van Rudolf van den Berg gezien, toen niet en nog steeds niet. Mededeling van Carsten Hentrich per e-mail, d.d. 27 mei 2006.
9 De enige verwijzing naar de oorlog is te vinden aan het slot van het laatste bedrijf. Alleen buiten in de oudejaarsnacht - hij is de benauwde sfeer thuis ontvlucht - roept Frits luidkeels: ‘Gestaapooooooo....’
10 De gezongen regels luiden: ‘Het Berendsgymnasium, het beste van alles / Het Berendsgymnasium, je toekomst is zeker’. In de vierde scène van het vierde bedrijf komt Frits, onderweg naar huis, op straat een man (gespeeld door Eric van Leeuwen) tegen die in het Nederlands waarschuwt voor de invallende dooi.
11 Van *Die Abende* werd op 7 november 1993 door Mahagoni een voorstelling op video opgenomen. De hier gegeven beschrijving is gemaakt op basis van deze opname. Met dank aan Eric van Leeuwen. Het duurde ongeveer veertien uur om het toneel over twintig meter breedte op te bouwen. Voor de muur waren 23 centenaren briketten nodig, voor de belichting circa 30 schijnwerpers, waaronder speciale daglichtlampen, plus een videoscherm en een projector. *Saarländisches Kultur-Journal,* jg. 4 (1994), nr. 3 (mei-juni), p. 5.
12 De droomprojecties waren van de hand van de videokunstenaar Jürgen Salzmann. Op de beelden is Frits van Egters-vertolker Carsten Hentrich te zien.
13 De kritieken, artikelen en andere documenten over *Die Abende* zijn verzameld in de persmap van Theater Mahagoni.
14 Gerard Reve, op. cit. (noot 4), p. 5.
15 Telefonische mededeling van Eric van Leeuwen, d.d. 1 mei 2006.

Wieneke 't Hoen

'Wonderschoon geknipst'
Eddy Posthuma de Boer fotografeert Gerard Reve

Ze kenden elkaar wel uit de Amsterdamse Leidseplein-scene maar Engel Verkerke bracht ze bij elkaar. Verkerke vroeg Eddy Posthuma de Boer (1931) een aantal schrijversportretten voor zijn posters. Het werden Boudewijn de Groot, Wolkers, Mulisch en Gerard Reve.

Begin maart 1968 reisde Posthuma de Boer af naar het Friese Greonterp voor de fotosessie. 'Komt U tijdig, voor goed licht,' had Reve hem laten weten. Reve had er lol in, poseerde graag. Op het portret is Reve omringd door spullen die hij uit het hele huis bijeen zocht. De knuffelbeer in een kooitje wilde Reve er bijvoorbeeld graag bij, herinnert Eddy Posthuma zich. De setting is vergelijkbaar met die op een foto van Steye Raviez een paar jaar eerder. 'Alles staat er op: drankzucht, schrijverschap, religie (2 × boven elkaar), zotternij (beer in kooi) en sentimentaliteit (prent)', schreef Reve. De ingrediënten zijn hetzelfde, maar Raviez maakte zijn foto van een laag standpunt, Posthuma koos een hoog.

Reve was trots op de poster. Aan Van Oorschot schreef hij: 'Verkerke Reprodukties N.V. brengt volgende week een reusachtige affiche met mijn portret, wonderschoon geknipst door Eddy Posthuma de Boer, in de handel, waarop ook mijn veelgelezen boek *Nader Tot U* duidelijk te zien is. Maak dus haast met de herdruk.' En aan Josine W.L. Meyer: 'De kompositie van de foto is goeddeels mijn idee. De Fotograaf & ik hebben hier (in de "salon" van Huize "Het Gras") lang gebouwd, gepast & gemeten. De flessen & glazen dienen voor de instandhouding van de "image" van drankzucht, verwording & ondergang.'

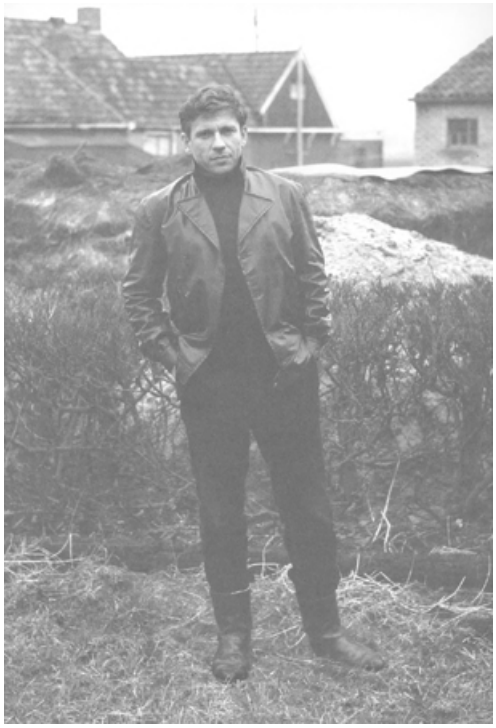
In 1969 kwam Posthuma de Boer terug in Greonterp, ditmaal samen met Geert van Oorschot, die foto's wilde voor de herdrukken van *Nader Tot U* en *Op Weg Naar Het Einde.* De ontmoeting en ontvangst waren wederom hartelijk, Reve bood dranken aan van 'graanbouillon' tot rode wijn. De portretten doen denken aan die van de poster. De uitstalling van huisraad is alleen nog groter. Tijdens dit bezoek poseerde Reve ook in de tuin en bij de brievenbus in Greonterp, foto's die hier nu voor het eerst gepubliceerd worden. De tuinfoto beschouwde Posthuma als mislukt. De kleurendia was onderbelicht, maar met Photoshop bleek hij hem nu te kunnen opknappen.

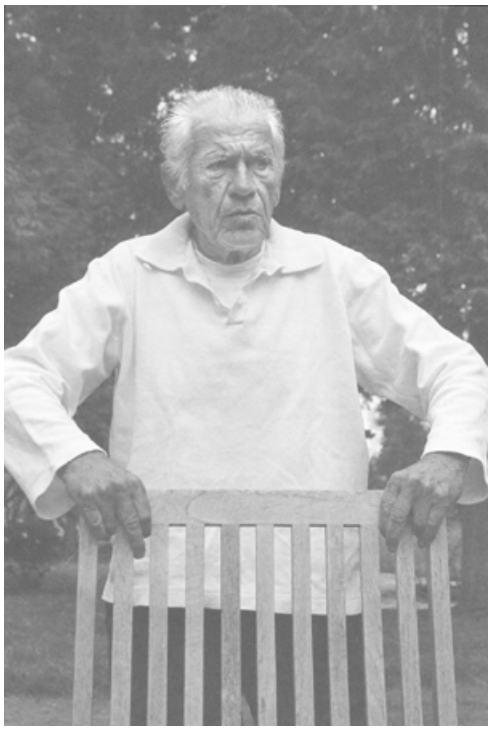
In de loop der jaren troffen Posthuma de Boer en Reve elkaar regelmatig voor een fotosessie, zo'n twaalf in totaal. Eddy Posthuma was welkom, de verstandhouding was altijd vriendelijk. Toen voorjaar 1972 Posthuma's dochter Eva Maria werd geboren schreef Reve hem: 'Erg mooi gekozen, de namen, van de eerste & de laatste vrouw, de vrouw door wie de zonde in de wereld komt & de vrouw door Wie de zonde weer uit de wereld gaat. (Waarom de zonde er in gebracht als je die toch weer er uit haalt, zonde van de moeite, zou je zeggen, maar dat is een geheel ander hoofdstuk.)'

Aan het einde van Reves leven, in 2001, belde Joop Schafthuizen Posthuma de Boer op om hem te vragen Reve nog eens te portretteren. Twee jaar later maakte Posthuma ook nog foto's van Reve en in 2004 in het verpleegtehuis, maar die acht

hij niet geschikt om te publiceren. Reve was toen somber en zei hem: ‘Ik heb wel angst, maar ik weet niet waarvoor.’ Zijn blik was afwezig.

Eddy Posthuma de Boers poster en omslagen en de foto van Steye Raviez zijn afgebeeld in Gerard Reve, Geert van Oorschot, *Briefwisseling 1957-1987* (2005).





Laagwater

Marco Entrop
Annie Bos ontmaskerd

Een baron is verliefd op de gezelschapsjuffrouw van zijn moeder. Ze stemt in met de huwelijkskeuze van haar zoon op één voorwaarde: hij vertrekt voor één jaar naar Amerika; wanneer hij na dat jaar nog steeds van het meisje houdt, mag hij met haar trouwen. Maar op weg naar New York vergaat zijn schip en verdwijnt de baron in de golven. Een snode medepassagier die zich wel heeft weten te redden, neemt zijn identiteit aan en leidt in Amerika een luizenleventje, totdat hij gedood wordt door de jaloerse impresario van een danseres. Die twee nemen daarop ijlings de wijk naar Europa, waar de doodgewaande baron inmiddels weer is opgedoken. Het schurkenduo denkt dat hij een bedrieger is en wil hem chanteren. De politie komt achter hun plannen en begint een klopjacht. Op de vlucht komen zij en een met hen samenspannende theateragent om bij een brand in een benzineopslagplaats.

Zie hier - in grote lijnen - de inhoud van de film *Ontmaskerd*, een productie uit 1915, tot stand gebracht in de Filmfabriek-Hollandia van Maurits Binger in Haarlem. Bingers grote ster was Annie Bos (1886-1975), die in meer dan vijftig door hem geproduceerde films speelde. In haar gloriejaren, tussen 1913 en 1920, was zij de spil van de Nederlandse filmindustrie. ‘Onze eenige, werkelijke Hollandsche Film-Diva’ werd zij genoemd, ook wel ‘De Hollandsche Asta Nielsen’. *Ontmaskerd* was Bos' negentiende film met Binger.

Eerder dit jaar stond Annie Bos voor even weer in de schijnwerpers. Willeke van Ammelrooy speelde Bos in de theatervoorstelling *Toen 't licht verdween* en het Filmmuseum wijdde tezelfdertijd een kort retrospectief aan de actrice, onder andere met de vertoning van de boekverfilming *Majoor Frans.*

Tegen de gewoonte in speelt Annie Bos in *Ontmaskerd* een schurkenrol: zij is de kwalijke danseres, getooid met de fraaie naam Marfa Darbet. In zijn onvolprezen standaardwerk over de Nederlandse zwijgende film, *Of joy and sorrow* (Amsterdam 1997), vermeldt Geoffrey Donaldson ook enkele van haar tegenspelers. De latere Sonneveld-cabaretière Emmy Arbous - zij was zeventien toen de film werd opgenomen - speelde de rol van het gezelschapsmeisje, Johan Langenaken de impresario en Coen Hissink de theateragent. De regie was in handen van de Roemeen Mime Misu Rosescu, door Binger speciaal voor deze film naar Nederland

De Hollandse filmdiva Annie Bos in een schurkenrol, als de danseres Marfa Darbet, in de stomme film *Ontmaskerd* (1915). V.l.n.r.: Rienk Brouwer, Annie Bos, Coen Hissink in de benzinekelder, foto uit *Panorama*, 17 mei 1915, slotscène van de film.

gehaald. In 1912 had Rosescu in een Berlijnse studio *In Nacht und Eis* geregisseerd, de allereerste film over de ondergang van de Titanic.

Ontmaskerd stond in de laatste week van september 1915 als hoofdfilm op het programma in het Amsterdamse Bioscope Theater. Volgens Donaldson bestaan van de film alleen nog een paar werkopnamen. Diep verscholen in de Nederlandse literatuur blijkt van *Ontmaskerd* toch iets meer te zijn overgeleverd.

Op uitnodiging van Binger was de pers op zaterdag 8 mei 1915 welkom bij de opnamen van *Ontmaskerd* op een terrein aan het Zuider Buitenspaarne in Haarlem, letterlijk in de achtertuin van zijn filmstudio. Er zou een twaalftal scènes worden gedraaid, kriskras door het filmverhaal heen.

De Telegraaf had zijn reporter Johan Luger afgevaardigd. De schrijver-journalist Johan Luger (1887-1964) was meer dan een halve eeuw aan *De Telegraaf* verbonden, aanvankelijk als redacteur-verslaggever, later als columnist onder de naam Pasquino. Over de krantenwereld publiceerde hij twee romans: *Naar wij vernemen* (1941) en *Adriaan verhuist den Balkan* (1942).

In de avondkrant van maandag 10 mei 1915 bracht Luger verslag uit van zijn bezoek aan de filmset. Midden tussen de grazende koeien en de met slootjes doorsneden weilanden, begon hij zijn impressie, was een houten tribune getimmerd die uitzicht bood op een metershoge stellage. Hierop waren de decors gebouwd: een sober ingericht kantoorvertrek en een onderaardse gang, compleet met welfbogen en een getralied afsluithek, die via een valluik in het kantoor was te bereiken. In de *Pano-*

Stofomslag van Johan Lugers krantenroman *Naar wij vernemen...* (1941), getekend door Johanna Bottema.

rama van 17 mei 1915 staan foto's van de filmopname.

Luger ziet hoe Annie Bos ‘in een ruischend toilet de ladder op[klautert], die naar de stellage voert. De wind heeft op de loer gelegen en stoeit met haar wapperende hoedenveer en haar rokken.’ In een volgende scène moet de filmdiva zich door het kelderluik wringen. ‘Het valt niet mee, om in een modern toilet door valluiken te ontvluchten,’ kan de journalist niet nalaten op te merken.

Een kwarteeuw later verwerkte Luger een deel van zijn reportage uit *De Telegraaf* nagenoeg woordelijk in *Naar wij vernemen...* Het boek is een onberispelijke sleutelroman, hoewel de schrijver dit in zijn voorwoord quasi-uitdrukkelijk ontkent. Luger zelf houdt zich schuil achter zijn hoofdpersoon Adriaan van Hoorn, een sierkunstenaar met journalistieke ambities, die door hoofdredacteur Krause (J.C. Schröder, ook bekend als de gevreesde toneelbespreker Barbarossa) van de Amsterdamse krant *Het Signaal* (*De Telegraaf*) als volontair wordt aangenomen. Adriaan leert gedurende de roman niet alleen de kneepjes van het vak kennen - hij wordt van moord naar brand naar brandhaard gestuurd -, maar ook zijn plaats te vinden binnen de hoofdstedelijke bohème. Het verhaal speelt zich af in de jaren voor de Eerste Wereldoorlog en eindigt op de dag dat de Duitse legers naar België opmarcheren.

De beschrijving van het bezoek aan de filmset staat aan het slot van het elfde hoofdstuk. Adriaan is er door de kunstredacteur van de krant op uitgestuurd om bij de opnamen te gaan kijken. ‘Ergens in de omgeving van Amsterdam, op een weiland, stonden wat waggelende coulissen en daaromheen vele pratende en gesticuleerende menschen.’ Er waren ook andere vertegenwoordigers van de pers aanwezig en verder vele genodigden uit de kunstwereld, ‘die zich gezamenlijk op het weiland liepen te vervelen’.

Adriaan herkende enkele acteurs. De flirterige Bep Telders, een beginnend actrice, heeft een scène met een handtastelijke theateragent, gespeeld door Ferdinands. Zowel Bep als Ferdinands kent Adriaan uit het Amsterdamse kunstenaars-annex journalistenkringetje.

Aan de hand van Lugers krantenverslag zijn de romanfiguren eenvoudig te herkennen. Achter de naam Bep Telders houdt zich dus Emmy Arbous schuil. Ferdinands is Coen Hissink. De Roemeense regisseur

Rosescu heet bij Luger Populescu. De producent van de film is ‘een kleine heer met direct Levantijnschen inslag, olijfkleurige huid en diepe melancholieke oogen’. Dat zal Maurits Binger zijn. Hij gaat gekleed in een pak ‘waar je op dammen kon’.

De scène tussen Bep en Ferdinands wordt eerst gerepeteerd. Bep speelt het liefje van de baron. Zij is als gezelschapsdame weg bij zijn moeder en zoekt nu een baantje als typiste. De regisseur heeft zijn spelers verzameld in het decor dat het kantoor van de theateragent uitbeeldt:

Populescu zette er alles op deze scène te doen slagen, want hij schreeuwde nu afwisselend in het Fransch en het Duitsch. Hoorde men hem Duitsch spreken dan kon men meenen, dat hij beter Fransch sprak, doch hoorde men zijn Fransch, dan geloofde men, dat hij meer vorderingen gemaakt had in de Duitsche taal.

Bep moest enkele malen binnenkomen, maar het ging niet zoo vlot. Ten slotte was de scène rijp voor het celluloid. Ferdinands greep na enkele oogenblikken zoo schurkachtig de hand van de sollicitante, dat aan de toeschouwers duidelijk werd hoe weinig gras theateragenten in het algemeen over zulke aangelegenheden laten groeien.

Straks zit dan de ellendeling weer in zijn kantoor en dicteert brieven. Opnieuw laat hij van zijn ongeoorloofde gevoelens blijken, doch het meisje is er niet van gediend. Ze reikt hem een brief over en de schurk tracht zijn armen om haar leest te slaan, edoch glijdt uit op hare deugd.....

Opname!

In een andere scène slaat zij hem in het gelaat, doch zij doet het met te weinig overtuiging - dit moet vele malen gerepeteerd worden. ‘Eindelijk krijgt Ferdinands de oorvijgen, die de critiek hem zoo lang onthouden heeft’, hoorde Adriaan iemand achter zich zeggen.

In de scènes die hierna worden opgenomen verschijnt Annie Bos in beeld, hoewel zij niet met naam en toenaam wordt genoemd. De theateragent betreurt het vertrek van zijn typiste. Samen met de danseuse en haar impresario, ‘de misdaad, gehuld in een getailleerde jas’, beraamt hij plannen om het meisje terug te halen.

Er ontbraken nu eenige gegevens, want op eenmaal zag men den theateragent met nog eenige bevriende schurken, door de politie bedreigd, in den onderaardsche gang afdalen [...]. Er waren eenige moeilijkheden met een trapje en af en toe zakte een sport in elkaar, zoodat de stappen iets langer werden en vooral de danseuse moeite had behoorlijk in de schuilplaats aan te komen.

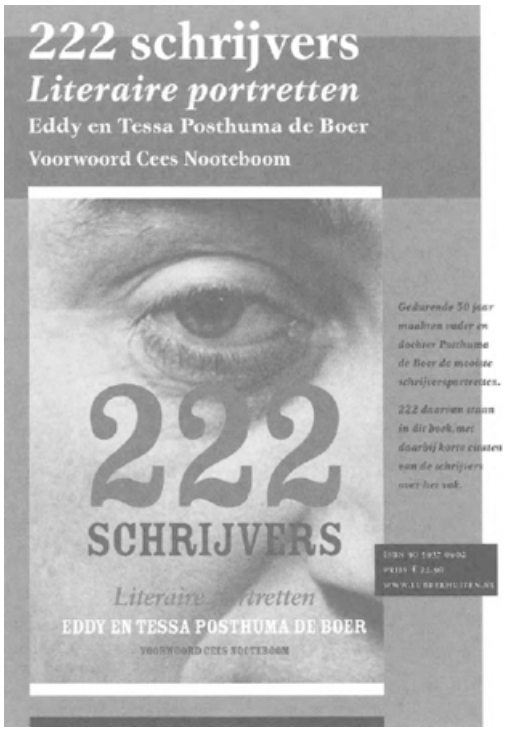
Nu mogen de agenten in actie komen. Met getrokken dienstpistolen bestormen ze het kantoor en proberen het luik te vinden waardoor de boeven zijn ontsnapt. ‘In zulk een tempo zou er geen misdaad onopgehelderd blijven, meende Adriaan.’

Eindelijk - het is dan al vijf uur in de middag - wordt de set gereedgemaakt voor de apotheose, de brand waarvoor men toch in groten getale was komen opdraven. ‘Achter het gewelf was een kleine loopgraaf met oude filmstrooken en daar moest straks de schurkachtige theateragent zijn lamp in laten vallen. Die opname moèst goed zijn, want nu ging de heele stellage er aan, met meubilair en al.’

En toen kwam de brand. Het afgekeurde filmmateriaal brandde als een lier. ‘De heele boel ging in vlammen op, doch de menschen bleven over, zelfs de producer,’ luidt de droogkomische slotsom. Hierna gaat Adriaan maar weer eens op huis aan.

De schrijver had zijn lezers vooraf

gewaarschuwd dat het verspilde moeite was te proberen de in het boek voorkomende figuren naar bestaande personen te herleiden. Voor ‘de met historische of schier-historische namen genoemden’ maakte hij echter een uitzondering. In die categorie hoorde ook Annie Bos thuis, toch koos Luger ervoor haar naamloos in het verhaal te laten figureren. Anno 1941 was de ster van Annie Bos zo goed als verbleekt. Haar cinematografische zwanenzang dateerde alweer uit 1924, waarna zij in het huwelijk en uit de openbaarheid was getreden. Bovendien had de geluidsfilm definitief een tijdperk afgesloten en waren haar films niet meer te zien. ‘Hollands schoonste filmactrice’ moest het doen met een figurantenrolletje in een roman die weliswaar in korte tijd twee drukken beleefde, maar ook weer snel werd vergeten. Annie Bos had een ruimhartiger eerbetoon verdiend.



[2006/4]

Marsha Keja
‘Het stuitte mij ook tegen de borst om een echte moordenaar te hebben’
Hoe Karel van het Reves detectiveroman Twee minuten stilte *ontstond*

MARSHA KEJA (1966), redacteur van *De Parelduiker*, is werkzaam bij het Letterkundig Museum. Zij publiceerde eerder over Geert van Oorschot.

‘Van het Reve schreef zelden iets zonder dat iemand hem daarom had gevraagd (met als belangrijkste uitzonderingen zijn romans en de *Geschiedenis van de Russische literatuur*),’ schrijven de bezorgers Ileen Montijn en David van het Reve in het postuum uitgegeven *Ik heb nooit iets gelezen en alle andere fragmenten* van Karel van het Reve (1921-1999).[1] Zijn *Geschiedenis van de Russische literatuur* wordt nog regelmatig genoemd, maar over Van het Reves romans *Twee minuten stilte* (1959) en *Nacht op de kale berg* (1961) hoor je niet veel meer. Toch zijn ze in 2001 nog samen in één band uitgegeven door Contact, een editie die in 2002 zelfs herdrukt werd. De ontstaansgeschiedenis van zijn debuutroman *Twee minuten stilte* is op de voet te volgen in documenten uit zijn literaire nalatenschap.

Vrij plotseling in zijn correspondentie met uitgever Geert van Oorschot oppert Van het Reve het plan voor een roman:

> Maar nu iets anders: hoe sta jij tegenover een detective-verhaal van 60.000 woorden, uit te geven met een winkelprijs van niet meer dan Fl. 2,50? Er wordt een hoogleraar in vermoord. Het is meer iets voor de serie ‘Schrik in plastic’ van de Bezige Bij. Mocht je niettemin geneigd zijn af te wijken van je gewoonte om alleen dure en literair waardevolle boeken uit te geven, laat me dat dan even weten. Het manuscript is persklaar. Ik verzoek je dringend over deze zaak de meest absolute geheimhouding te betrachten, daar ik overweeg het werkje onder pseudonym uit te geven om niet in moeilijkheden te geraken. Ik heb er daarom nog met niemand van kennissen, vrienden en familieleden over gesproken.
> Met proletarische groeten,
> [9 mei 1959][2]

Karel van het Reve wordt gefeliciteerd door de rector magnificus, prof. dr. S.E. de Jongh, na zijn benoeming tot hoogleraar Russische taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden op 18 oktober 1957 (foto Harry Pot, collectie ANEFO).

Van Oorschot is enthousiast over het voorstel. Drie dagen later schrijft hij: ‘Ik zal er gestreng mijn mond over houden en zie het manuscript dan spoedig tegemoet. Draai ik er warm voor dan kan het in het aanstaande najaar verschijnen.’ Al is Van het Reve blij met Van Oorschots reactie, hij wil nog wel duidelijke afspraken maken over de prijs. Het boek mag niet meer dan een rijksdaalder kosten, omdat het anders te pretentieus zou zijn. Uit krantenrecensies blijkt de prijs uiteindelijk bijna twee keer zo hoog geworden te zijn: fl. 4,90. Het boek onder pseudoniem uit te brengen wordt niet meer overwogen. De geheimzinnigheid rond de zaak blijft wel een rol spelen.

Puzzle-waarde

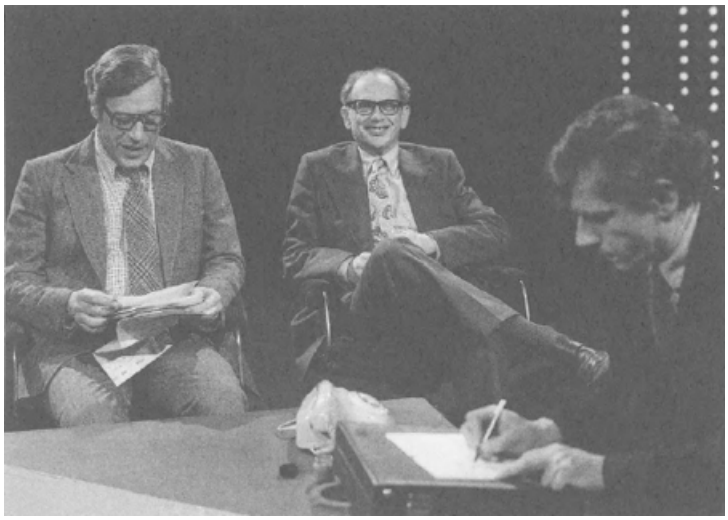
Van Oorschot toont zich helemaal niet verbaasd dat Van het Reve, wiens dissertatie hij heeft uitgegeven en die hij verder kent als vertaler Russisch, een detective geschreven heeft. Later zou Van het Reve ingedeeld worden bij de hoogleraren die detectives schrijven. Ab Visser rekent *Twee minuten stilte* in zijn overzichtswerk over misdaadliteratuur tot de ‘professoren-detectiveroman’, net als professor P. Geyls

Moord op de plas (1946), professor J. Pressers *Moord in Meppel* (1953), professor K.J. Popma's 'gereformeerde misdaadroman' *Drinzel zoekt verder* (1959), *Moord op het eindexamen* (1957) van Tjalling Dix (prof. L. van der Wal) en *Buiten blijven* (1966) van Hélène Nolthenius (prof. H. Wagenaar-Nolthenius).[3] In zijn essayistische werk kwam Karel van het Reve naar voren als een liefhebber van het genre. Hij schreef over Dashiell Hammett en Raymond Chandler en over Anton Tsjechov en Jacques Presser als detectiveschrijvers. Al in 1954 schreef Van het Reve in een brief aan zijn grote leermeester Presser enthousiast over diens *Moord in Meppel*:

> Goede oom Jacques,
> Dit is om je tweemaal geluk te wensen: ten eerste met je huwelijk, waar ik trouwens een paar dagen te laat mee ben, maar hoe gaat dat, en ten tweede met *Moord in Meppel*, waarvan ik de lectuur zo juist voor de derde maal beëindigde [...] Deze *Moord* is werkelijk een allerleukst boekje, en het toont eigenlijk de hele Presser. Het maakt niet eens veel verschil of ik dit lees of *Napoleon.* Merkwaardig hoe de hele reusachtige wetenschappelijke omweg die je bij *Napoleon* en *Amerika* bewandeld hebt eigenlijk naar hetzelfde doel voert als deze detective story: iets ongrijpbaars, een persoonlijke charme, een bewogenheid vastleggen, die nog menige generatie zal treffen. [ongedateerde brief uit 1954]

In een brief aan het Studententoneel Abigone uit Wageningen schrijft hij op het verzoek tot het houden van een lezing, dat hij verschillende lezingen klaar heeft liggen, waaronder een met de titel 'Het maken van een detective-roman'.[4] Helaas is de tekst van deze lezing niet terug te vinden, maar tussen de vele teksten in de collectie-Karel van het Reve in het Letterkundig Museum zijn wel aantekeningen en (delen van) lezingen en recensies over detectives aan te treffen. In de tekst met de titel 'Waarheid of niet' bijvoorbeeld probeert Van het Reve een verklaring te vinden voor het feit dat als lezers in een boek 'vergetelheid' zoeken, ze juist vaak naar een detective grijpen. Hij denkt niet dat dat in de vaak genoemde 'puzzle-waarde' van een detective zit:

> De puzzle-waarde van de detective is echter hoogst problematisch. Vele lezers denken nauwelijks over de door de auteur opgegeven raadsels na. Zou de lezer wél zijn verstand inschakelen, dan zou hij worden geschokt door de absurditeit van welhaast ieder detective-verhaal. Met kunstmatige middelen immers wordt ons de oplossing onthouden. Het Engelse landhuis, bijvoorbeeld, met de zeven gasten, het dienstmeisje, de butler en de moord, die niemand van 'buiten' gepleegd kan hebben en waaraan dus gastheer, gasten, dienstmeisje of butler schuldig moeten zijn. In werkelijkheid zou zulk een geval binnen een paar uur opgelost zijn; om het verhaal lengte te geven wordt aan elk der 7 gasten een motief, een middel en een gelegenheid tot de moord gegeven - een



W.L. Brugsma (links) interviewt Karel en Gerard van het Reve live voor de VARA-televisie op 17 maart 1974 (foto Steye Raviez).

> hoogst onwaarschijnlijke, ja absurde situatie dus, waarover de dienstdoende detective zich niet eens schijnt te verbazen. Zelfs de beste specimina van het genre hangen van de onzin aan elkaar.

Volgens Van het Reve bestaat de aantrekkingskracht van detectives uit het ontbreken van enkele moreel aanvaardbare eigenschappen van kunst:

> [...] de laatste paar eeuwen is menige definitie van kunst te vinden waarop moreel niets is aan te merken: de kunst als opwekker van zedelijk gevoel, als vormgever aan het goede, als uitdrukker van denkbeelden, als middel om de grootste taken der mensheid en de hoogste waarheid des geestes uit te spreken, als hoogste stadium van menselijke bewustwording, als weerspiegeling van het maatschappelijk en geestelijk leven, als wapen in de sociale strijd.... Het zijn geloof ik juist deze dingen die de bloei van de detective in de hand hebben gewerkt. Het is de mogelijkheid om aan al de hierboven opgesomde zaken te ontsnappen die de mens naar de detective doen grijpen - een genre dat ronduit toegeeft, ja, er prat op gaat niet het 'echte' leven weer te geven, niet inzicht te verschaffen in de menselijke ziel, niet onder woorden te brengen wat in ons allen leeft. Men kan natuurlijk, zoals Marsman, zich uit de wereld terugtrekken met *Oorlog en Vrede*, maar wanneer men er van kindsbeen af op wordt gewezen dat het lezen van dit boek een verheven en nuttige zaak is, dat men er veel uit

> kan leren, dat men er in geconfronteerd wordt met ongeveer alle problemen die de mens op zijn levensweg belagen - ja, dan wordt het begrijpelijk dat men zich liever *echt* uit de wereld terugtrekt met een detective, die niet pretendeert ons de spiegel voor te houden.[5]

Over het vooroordeel dat detectives makkelijk te lezen zijn en Literatuur moeilijk is hij kort: alleen slecht geschreven boeken zijn moeilijk om te lezen. Met de hem typerende overdrijving stelt hij dat het gaat om het verschil in inspanning: 'Het volgen van een detective kost meer inspanning dan het lezen van een kinderlijk eenvoudig werk als *Oorlog en vrede.* [...] Alleen al het uit elkaar houden van de vijf à tien verdachten in een detective vergt het uiterste van onze geestvermogens - maar wij getroosten ons die inspanning gaarne als wij ermee kunnen bereiken dat we de "werkelijkheid" enige uren kunnen ontvluchten.'

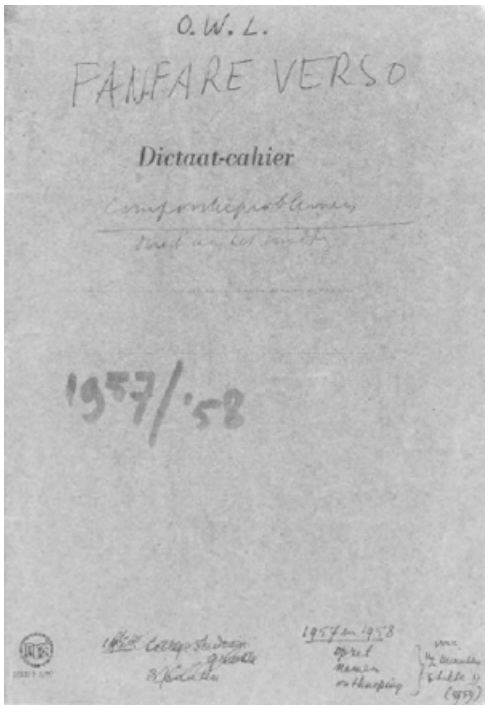
Naast recensies en essays over detectives bevat de nalatenschap her en der losse aantekeningen over (het schrijven van) detectives: 'Gedachte over detective in genre van Holly Roth (contentassignment) waarin iemand verdwijning van iemand anders onderzoekt. Maar dan niet open en direct, maar juist zeer behoedzaam. Hij wordt behoedzaam doordat hij meemaakt hoe een [...] zoeker vermoord wordt, en doet daarna of hij van niets weet. Amoureus element erin: ziet af en toe een meisje lopen.' 'Notitie voor essay: Waarin aantrekkingskracht van detective? In escape from literature: literatuur is escape, kritiek wil vooraf waarheid, men ziet het als iets serieus: vraag naar niet-serieuze literatuur - zo later verzamelaars van strips cultuurfenomeen - nu barbaar. Dat iedere det.story een eigenlijk in het oog lopende fout in het *plot* heeft. Voorbeelden. Dat hierin juist het leuke zit. (waarom? Nog te beantwoorden).'

Op deze manier spreekt Van het Reve zichzelf vaker toe in zijn schriften en op de losse vellen met de verschillende versies van zijn teksten. Niet alleen bij ideeën voor essays, maar ook in het handschrift van zijn debuutroman maant hij zichzelf: 'Hoe? Wat? Moet enige verdenking op zichzelf werpen', rangschikt hij: 'Overzicht stand der plannen', 'Enige notities over de ontknoping' en dateert hij zijn vorderingen: '1e kerstdag 1958.'

De ontstaansgeschiedenis van zijn detectiveroman *Twee minuten stilte* is namelijk op de voet te volgen in zes schriften en enkele losse papieren uit zijn nalatenschap.

Opgewarmd lijk

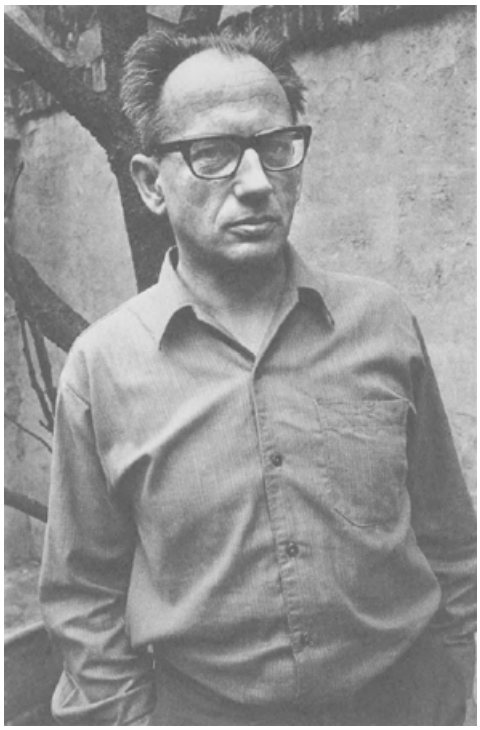
Vier jaar voor hij zijn roman bij Geert van Oorschot aankondigt, is Karel van het Reve al bezig met het boek, dat dan nog de titel *Opgewarmd lijk* draagt. Het is het verhaal van Lodewijk Prins die, teruggekomen na een jaar onderzoek in de Verenigde Staten, geconfronteerd wordt met enkele ernstige gebeurtenissen op zijn werk, het Instituut voor Oosteuropese Cultuurgeschiedenis. De directeur blijkt



Een van de cahiers waarin Karel van het Reve de roman *Twee minuten stilte* schreef, nog onder de titel *O.W.L.* (*Opgewarmd lijk*) (collectie Letterkundig Museum, Den Haag [LM]).

onlangs door een bom om het leven te zijn gekomen en een belangrijke correspondentie van twintig originele brieven is verdwenen. Prins ontdekt toevallig dat de vermoedelijke dieven met elkaar communiceren via de kaartcatalogus van de bibliotheek van het Instituut. Hij weet de boodschap te veranderen en zorgt ervoor dat de brieven op een door hem bepaalde plaats en tijd zullen worden aangeboden. En passant trekt Prins eventuele motieven van zijn collega's voor het vermoorden van de directeur na en controleert hij hun alibi's. Hierbij vindt hij tegenstrijdige verklaringen.

Deze sleutelroman in de vorm van een detective is in verschillende opzichten interessant. Bibliothecarissen, archiefmedewerkers en onderzoekers zullen niet alleen genieten van de ingenieuze manier waarop de dieven de kaartcatalogus voor communicatie gebruiken, maar ook van de door Van het Reve beschreven dagelijkse gang van zaken in een leeszaal. In een vergelijking met *Het Bureau* van J.J. Voskuil schrijft Jan Blokker over *Twee minuten stilte*: '[...] de auteur beschrijft met wellust de kantorige treiterkopperij die in zulke instellingen het dagelijks leven bepaalt.'[6] Van het Reve zet de universitaire wereld te kijk, inclusief de later van hem bekende stokpaardjes als de lage salarissen, de hiërarchische verhoudingen onder collega's



Karel van het Reve (foto Eddy Posthuma de Boer).

en het vasthouden aan zinloze formele handelingen. Dit alles beschrijft hij natuurlijk uitputtend. In 1986 vertelt hij daarover in een interview: ‘De promotie uit het boek werd nog weleens gebruikt als handboek voor mensen die gingen promoveren. Er stond namelijk precies in hoe je dat moet doen.’[7] De vaak geciteerde beschrijving van de binnenkomst van de hoogleraren bij die promotie is een van de hoogtepunten uit de roman:

> Een van mijn vrienden heeft het cortège der hoogleraren, zoals het ook nu weer de Aula binnenkwam, eens een ‘stoet morsige kerstmannen’ genoemd. [...] Ook ditmaal toen de stoet vlak voor ons langs naar de hoogleraarsbanken koerste overwoog ik dat zij met elkaar toch wel *a sorry lot* waren: zeer grote domheid las men op vele gezichten, onzegbaar leed en onuitwisbare schande op andere, op weer andere een combinatie van deze dingen. Vele ziektes ook en lichaamsgebreken waren, naar het leek, maar al te duidelijk. Bultenaars, scheefgegroeiden

> en kreupelen waren talrijker dan men in een verzameling volwassen mannen zou vermoeden, en het aantal zo op het oog kindse grijsaards bedroeg meer dan twintig procent. [p. 136][8]

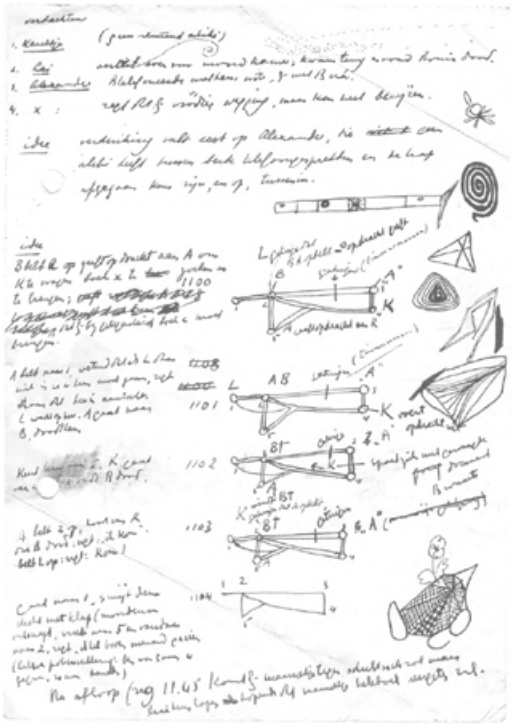
Toen zijn vriend Jan Meijer in 1955 ging promoveren - het jaar dat Van het Reve met een beurs van de Rockefeller Foundation in Amerika verblijft -, stuurde Van het Reve vanuit New York een toespraak met een vers waarin de ‘kerstman’-vergelijking al voorkwam:

> *Ik denk terug aan 't vrolijk feest van Tom,*
> *Toen Scheitje Lot voor lijk werd weggedragen...*
> *Mijn eigen maaltijd loog er ook niet om,*
> *Toen Geert maar steeds om alcohol bleef vragen.*
> *En dan de toekomst. Zullen wij er zijn,*
> *Als Carl het kerstmanpak heeft aangetrokken*

Tom, Carl en Geert zijn de slavisten Tom Eekman en Carl Ebeling en uitgever Geert van Oorschot. Scheitje Lot is de weinig vleiende naam waarmee Aleida G. Schot aangeduid werd, ook in de correspondentie tussen Van het Reve en Van Oorschot. In de roman wordt Dora Croll, de op Aleida Schot gebaseerde secretaresse van de directeur, Cora genoemd.

Een vermakelijk terugkerend element in *Twee minuten stilte* is het spel dat Van het Reve - die zijn brieven vaak ondertekent met Vanter, het pseudoniem van zijn vader - speelt met romanfiguren en namen. In het manuscript is te zien hoe de personages hun identiteit krijgen. In velen zijn mensen te herkennen die werkelijk bestonden, anderen krijgen bestaande namen. Bruno Becker, Van het Reves vroegere docent Russisch en directeur van het Rusland Instituut (het latere Oost-Europa Instituut), stond model voor de directeur van het Instituut voor Oosteuropese Cultuurgeschiedenis. In de eerste opzet heet hij Bruin, zoals Van het Reve en zijn collega's Becker onderling noemden, later Weber en ten slotte Van Bever. Van het Reve gaf hem zijn eigen voornaam. Aanvankelijk werd deze directeur in het manuscript zelfs aangeduid als ‘opgewarmd lijk’, wat in eerste instantie ook de titel van het boek was: ‘En nu was “het lijk” dus werkelijk geworden tot wat hij was, bij wijze van spreken. Hoewel hij bij zijn leven waarschijnlijk langer lijk geweest was dan na zijn overlijden, overwoog ik peinzend: hij was, zoals ergens in de necrologie vermeld stond, gecremeerd “onder zeer grote belangstelling”. Je gedachten nemen soms een vreemde loop.’ Zowel de titel als deze passage zou sneuvelen.

Het Instituut is te herkennen als het Rusland Instituut waar Van het Reve van 1948 tot 1957 gewerkt heeft. Hij werkte daar onder anderen samen met Jan Beze-



Aantekeningen plus situatieschetsen voor *Twee minuten stilte* (coll. LM).

mer, die model stond voor een van de hoofdpersonages. In het manuscript werd hij eerst Peter Bruning genoemd, later Peter Struve, naar de Amerikaanse slavist G.P. Struve. Van het Reve kan het in een ongedateerde brief aan Jan Bezemer - over de transcriptie van Russische namen in Bezemers *Een geschiedenis van Rusland* (1988) - niet laten terug te verwijzen naar de roman: 'Het publiek wil graag Russische namen, noemt zijn kinderen Igor of Sasja en geen Joris of Sander. Als troost zou je dan Peter en Paul kunnen handhaven, al was het maar vanwege Peter Struve, een naam die in mijn *Twee minuten stilte* voorkomt.' Een echtpaar waarvan de man Chinees is, wordt naar de naar Taiwan uitgeweken Chinese Volkspartij de 'Kwo Min Tangs' genoemd 'omdat zijn naam daar enigszins op leek'. In het manuscript heten zij lang 'de Ebelingen' naar het vertalersechtpaar Carl en Rebecca Ebeling. De hoofdverdachte, August Olislagers, schiep Van het Reve naar een gelijknamige slavist.

De hoofdpersoon, ten slotte, heet Lodewijk Prins, net als de schaker die Van het Reve leerde kennen tijdens zijn reis naar Moskou in 1948. Hij vergezelde toen zijn ex-leerling Russisch, de schaakgrootmeester Max Euwe. Recensenten wezen op de overeenkomst tussen deze Prins die niet de beroemde schaakmeester is en Karel van het Reve die niet de beroemde Van het Reve van *De Avonden* is. Verbleef Van het Reve met een beurs van de Rockefeller Foundation in de Verenigde Staten, Lodewijk Prins heeft in de roman de beschikking over een beurs van de Chevrolet Stichting; een naam die ook doet denken aan de Ford Foundation, een liefdadigheidsinstelling die door sommigen gezien wordt als een dekmantel van de CIA.

B-waarts

Het instituut is geen getrouwe kopie van het Rusland Instituut, maar een mengsel van het Rusland Instituut en het Internationale Instituut voor Sociale Geschiedenis, die samen een pand deelden aan de Keizersgracht in Amsterdam. 'Het Instituut dan is gevestigd in een oud koopmanshuis, dat, zoals dat bij universitaire instellingen in Nederland gebruikelijk is, zowel wat de ruimte als de indeling betreft ongeschikt is om het Instituut te herbergen.' [p. 61-62] Met name de telefooncentrale uit dergelijke oude universiteitsgebouwen speelt een belangrijke rol in de ontknoping van het verhaal. In het manuscript heeft Van het Reve situatieschetsen van het moment van de moord gemaakt. Hij probeert daarin uit wie waar moet staan en waarvandaan er getelefoneerd moet worden om de zaak rond te krijgen. Aan een zin als '...spoedt zich met gevraagde document B-waarts' is goed te zien dat het hem kenmerkende ironische taalgebruik niet alleen in zijn romans, essays en brieven voorkwam, maar ook in dergelijke schetsen voor eigen gebruik.

Aan het Instituut houdt men zich bezig met de Slobodische taal en cultuur. Dit is duidelijk een Slavische taal, en het land waar hij gesproken wordt vertoont veel overeenkomsten met de Sovjet-Unie: de krant heet er niet *Pravda* (waarheid) maar *Krivda* (leugen), een tijdschrift heet *Duszegubinsk*, wat lijkt op het Russische doesjegoeb (moordenaar) en de hoofdstad is Rabsk, verwant aan het Russische woord voor slaafs.

De op het Instituut verdwenen brieven zijn de correspondentie tussen de politici Iljin (Lenin) en Bronstein (Trotski), waar Ome Ko (Stalin) veel belangstelling voor bleek te hebben. Bronstein was overigens niet alleen de echte naam van Trotski (Lev Davidovitsj Bronstein); het moet Karel van het Reve plezier hebben gedaan om zo ook de naam van de schaker David Bronstein te kunnen gebruiken.

Achter in het boek staan enkele literatuurverwijzingen met Slobodische titels, die voor een niet-bestaande taal verbazend echt aandoen. Karel van het Reve heeft deze titels niet zelf bedacht, zoals blijkt uit een kladbrief aan Carl Ebeling in een van de schriften van het manuscript:

> Waarde collega,
> Gij hebt u - ten onrechte misschien - enige tijd geleden bereid verklaard enige zinsneden voor mij uit het Nederlands getrouwelijk om te zetten in een niet bestaande Slavische taal. Ik kom u thans aan die door u destijds zo vlot en - ik zinspeelde daar reeds op - wellicht lichtzinnig gegeven toezegging herinneren, maar haast mij er in alle oprechtheid aan toe te voegen dat zo mijn verzoek u verveelt of voor enige ernstige moeilijkheid plaatst, gij mij geen groter genoegen kunt doen dat het niet in te willigen.
>
> Wat ik nodig heb zijn zeven boektitels, waarvan nr. 1 volkomen willekeurig mag zijn, evenals nr. 2 met dien verstande, dat laatstgenoemde titelbeschrijving met de letters <u>fried</u> moet beginnen (naam v auteur of eerste woord van titel mag zo beginnen of zo luiden)
> nr. 3 moet luiden:
> Uitgekozen werken. Vertaald en van een inleiding voorzien door
> nr 4: De boekdrukkunst is een Slobodische uitvinding. Stenografisch verslag van de wetenschappelijke... bond in de Groot-Slobodische academie van wetenschappen op 7 maart 1949
> nr 5: Hoger het peil van de Slobodische dichtkunst
> nr 6 Haargroei bij Samojedische vrouwen. Een antropologisch onderzoek. Met graf. pl. en tab.
> 6 [sic] De brave Hendrik. Toneelspel in vier bedrijven. Uit het Ned. vert.
>
> Hierbij moge nog worden opgemerkt, dat het alfabet het latijnse moet zijn, zonder diacritische tekens. Ook zou ik graag een paar voorbeelden van eigennamen van u ontvangen en namen van steden.
> Zeer dringend moge ik u verzoeken over deze zaak de grootst mogelijke geheimhouding te betrachten, een geheimhouding, die zich uiteraard niet tot uw mooie Rebecca hoeft uit te strekken.

Roodkapje

‘Mijn moeilijkheid met 2 minuten stilte was dat ik eerst een stuk schreef en toen niet wist hoe het verder moest,’ schrijft Karel van het Reve op 26 november 1960

Eerste druk *Twee minuten stilte* (uitgeverij G.A. van Oorschot, Amsterdam 1959), omslag van de op 11 juni j.l. overleden grafisch ontwerper Nicolaas Wijnberg.

aan Van Oorschot. En in 1986 vertelt hij in een interview: ‘Ik had de grote moeilijkheid dat ik ineens iets over pistolen en moord moest schrijven. Als je daar nooit iets mee te maken hebt gehad, dan moet je over dingen schrijven waar je niks van weet. Dat heb ik proberen te vermijden, hoewel anderen dat natuurlijk wel doen. Om dat dan weer na te schrijven vond ik een beetje vervelend, het stuitte mij ook tegen de borst om een echte moordenaar te hebben. Het is namelijk vaak de zwakheid van bijna alle detectives dat er gewoon iemand meeloopt die dan later de moordenaar blijkt te zijn. En je maakt mij niet wijs dat je dat in de werkelijkheid niet veel eerder in de gaten zou hebben. Ik heb dat vermeden door het zo te doen dat er eigenlijk geen echte moord in zit. En dat is misschien meteen het antwoord op uw vraag waarom het maar bij één detective is gebleven.’[9]

Dat Van het Reve worstelde met de ontknoping is goed te zien in het manuscript. Nergens staan zoveel doorhalingen en verschillende versies als juist in dat gedeelte. In het allerlaatste schrift komen nog verschillende slotversies voor. In de uiteindelijke roman komt het slot er een beetje bekaaid af. Het lijkt ook wel alsof Van het Reve dat zelf niet het belangrijkst vond. Terwijl de lezer in spanning wacht op de ontknoping, weet hij nog een vertragende uiteenzetting van enkele bladzijden in te lassen die eindigt met de alinea: ‘Ik lag dus op de vloer van de universiteitsgang, begon suffig om me heen te kijken, en om iets tot de conversatie bij te

dragen uitte ik de in dit geval traditionele woorden: - Waar ben ik? Dit hoewel ik eigenlijk heel goed wist waar ik was en hoewel deze uitspraak hier in het geheel niet op zijn plaats was om nog een andere reden: zij komt immers uitsluitend in de literatuur voor, en werd hier wellicht voor het eerst in de werkelijkheid gebruikt - een bewijs, overigens, voor de neiging die de werkelijkheid heeft om zich te conformeren aan de kunst. Belangstellenden in deze problematiek, die geheel buiten dit kader valt, verwijs ik naar de auteurs van *Dorian Gray* en *Lolita.*' [p. 162-163]

Van het Reve lijkt de ontknoping en bij de lezer daaromtrent aanwezige spanning te willen relativeren. Dat blijkt ook uit uitlatingen over de spanning in en intrige van detectiveverhalen die hij elders deed. Tijdens een promotie, zo blijkt uit een ongedateerd blad in de collectie, ging Van het Reve in op de zevende stelling van een niet nader omschreven proefschrift:

> De *major* van uw redenering, als ik uw stelling goed begrepen heb, zou dan zijn dat de spanning van een detective-verhaal bij tweede lezing niet langer aanwezig is. Weet je eenmaal wie het gedaan heeft, dan is de spanning weg. Tegen die opvatting laten zich twee dingen aanvoeren. De spanning in een detective-story heeft een zeer 'breed' karakter en gaat uit boven de vraag 'wie het gedaan heeft'. De spanning van het detective-verhaal is eigenlijk de spanning of de detective er in slagen zal het raadsel op te lossen. Zo is in een avonturenverhaal de spanning slechts gedeeltelijk verbonden met de vraag *hoe* de held gered zal worden. De grote vraag is: *zal* de held gered worden. Welnu, in beide gevallen is ook bij eerste lezing het antwoord op de grote vraag aan de lezer bekend: hij weet dat de held zal worden gered, hij weet dat de detective de moord zal oplossen. Er is nog een tweede argument tegen de *major* van uw redenering, en dat is het feit dat ik, die een liefhebber van het detectivegenre ben en het zelf ook beoefend heb, juist vaker 'oude' detectives herlees dan dat ik nieuwe ter hand neem. De laatste paar maanden heb ik een aantal verhalen van Conan Doyle herlezen, *The purloined letter* van Poe, en een bundel verhalen van Dashiell Hammett. Al die dingen had ik wel tien keer eerder gelezen. De afloop was mij tot in de kleinste bizonderheden bekend. Nochtans werd ik gegrepen door de 'spanning' in die verhalen. Zo geniet een kind van de 'spanning' in *Roodkapje*, al wordt dat sprookje voor de honderdste keer verteld.

Top secreet

Rond de moord in de roman creëert Karel van het Reve een waas van geheimzinnigheid. Het boek zou gebaseerd zijn op een echte moord. Hans Renders verwijst hier nog naar in zijn bespreking van Ger Verrips' biografie van Karel van het Reve: '[...] was het toch aardig geweest als Verrips had uitgezocht op welke heuse moordzaak Van het Reves detective *Twee minuten stilte* is gebaseerd.'[10]

top secreet

6 juli 1959

Den Here G.A. van Oorschot
Herengracht 615
Amsterdam

Beste Geert,

je herinnert je de zaak B. te O. nog wel, waarvan ik jarenlang geweigerd heb de bijzonderheden aan de openbaarheid prijs te geven, ondanks jouw aandringen. Het zal je daaron xxiiiii wellicht verbazen in vouwe dezes een manuscript aan te treffen, waarin ik, met enige wijzigingen van namen, data etc., die hele lugubere zaak zo waarheidsgetrouw als mij, zondaar, mogelijk is, heb uiteengezet.

De redenen die mij daartoe gebracht hebben zullen je koud laten: het voornaamste voor jou is natuurlijk dat mijn manuscript je in staat stelt ongezonde sensatie te verwekken, en ik geef je daarvoor carte blanche - met één belangrijke uitzondering: jij weet over welke mensen het gaat. Ik wil niet, dat het publiek daar achter komt, want enkele betrokkenen zijn nog in leven. Je kunt wat mij betreft allerlei leugens vertellen - bijvoorbeeld dat hier een moord op een Nederlands hoogleraar beschreven wordt, of dat het boek een "bijtende satire" op een of ander milieu is, of dat het over Russische spionnage gaat - dat vind ik allemaal goed, zolang je de ware toedracht maar voor je houdt. Mijn reputatie zal onder jouw verhalen te lijden hebben, maar voor het openbaar worden van de waarheid moet men wat overhebben. Laat me bij gelegenheid je oordeel weten.

Met onuitsprekelijke gevoelens,
als immer je

K. van het Reve

Het origineel van de fakebrief die bij de eerste druk van *Twee minuten stilte* gevoegd werd (coll. LM).

In de eerste druk (1959) wordt hiertoe een fakebrief van Van het Reve aan Van Oorschot gevoegd. Deze brief blijft door de jaren heen opduiken. In het archief bevinden zich zelfs enkele brieven van mensen die de fakebrief in een oud exemplaar van de roman hadden gevonden en dachten met een echte brief van doen te hebben. Zij bezorgden de brief, of een kopie, aan Karel van het Reve ‘terug’. Een van de correspondenten heeft het boek uit een nalatenschap van een oom die bevriend was met Geert van Oorschot. Hij vermoedt dat Van Oorschot het boek aan zijn oom cadeau heeft gedaan, maar vergeten was de brief eruit te halen. Een andere correspondent voelt nattigheid door de ‘fout’ die in de brief staat (‘top secreet’ in plaats van ‘top secret’). Blijkens een aantekening die in potlood op de brief is gezet heeft Van het Reve deze briefschrijver gebeld.

Arjan Visser heeft er nog in 2000 een mooi, spannend artikel over geschreven. Daarin vond hij de brief in een uit een nalatenschap uitgekozen exemplaar van *Twee minuten stilte*, en gaat hij op zoek naar het verhaal erachter. Zijn tocht brengt hem van zijn boekhandelaar via Adriaan van Dis, Lisette Lewin, Jan Bezemer en Igor Cornelissen naar de weduwe van Karel van het Reve: ‘Het was balorigheid,’ zei mevrouw Van het Reve, ‘een kwajongensstreek. Karel heeft tot het eind van zijn le-

ven van eenvoudige grapjes gehouden.'[11] De brief bevindt zich ook in het archief van Uitgeverij G.A. van Oorschot in het Letterkundig Museum, als bijlage bij de volgende brief van Van het Reve:

> 28 9 59
> Beste Geert,
> Hierbij het gevraagde briefje voor eventuele clichering. Eigenlijk vind ik het wel zonde van de omslag om die te bederven met mijn proza. Als je Wijnberg ziet, zeg hem dan dat ik zijn omslag prachtig vind, en mij gelukkig prijs dat mijn boek door zijn meesterhand versierd wordt.
> Die inleiding, die je vergeten had naar de drukker te sturen, heb ik tenslotte maar weggelaten. Het is vlotter als de mensen meteen aan het verhaal beginnen. Ik heb in bovengenoemd briefje die inleiding dan ook weggelaten. Met het contract kan ik het geheel eens zijn, alleen niet met die extra-correctie: toen jij het MS ter inzage had heb ik in mijn exemplaar enige veranderingen aangebracht, niet wetend dat jij al aan het zetten was. De extra-correctie die daar nu het gevolg van is (het is niet veel, je hebt het zeker wel in de proeven gezien) kunnen niet worden beschouwd als achteraf door de auteur aangebrachte wijzigingen.
> Ik zie dat mijn handtekening onder het eventueel te clicheren briefje niet fraai is. Eventueel kun je hem vervangen door deze [...]

De handtekening is afgeknipt en onder aan de bijgevoegde fakebrief geplakt.

Vermoedelijk heeft de brief vooral in later jaren voor verwarring gezorgd; de hele eerste druk immers bevatte er een. In recensies ten tijde van de eerste publicatie spreekt niemand serieus over een echte moord, laat staan over een echte brief. De geheimzinnige verdwijning uit een archief van aan Trotski gerichte brieven wordt overigens wel als historisch feit genoemd.[12]

Psychologisch verantwoord

De inleiding waar Van het Reve in de hierboven geciteerde brief over spreekt is inderdaad nooit in het boek opgenomen, maar is wel aanwezig in de nalatenschap. Zowel in handschrift, in een van de schriftjes van het manuscript, als getypt op losse bladen is het uitgebreide 'Tot den lezer' teruggevonden. In deze inleiding werpt Van het Reve een compleet rookgordijn op rond zijn werkwijze: 'hogere belangen stonden op het spel.' Eerst stelt hij dat hij niet langer kan zwijgen over de ware toedracht van de moord op een Nederlandse academicus, omdat de verdenking op bepaalde, onschuldige, betrokkenen is komen te vallen. Om te vervolgen dat hij de gebeurtenis en de betrokkenen zo heeft gecamoufleerd dat ze onherkenbaar blijven. In het slot van de inleiding brengt hij de beoordeling van de roman ter sprake:

Derde druk *Twee minuten stilte* (uitgeverij Contact, Amsterdam 2001), omslag Artgrafica.

De hierboven aangeduide camouflage maakte in mijn oorspronkelijk verslag allerlei kleine wijzigingen nodig, die tesamen bij de lezer de indruk kunnen wekken dat hij niet met een verslag, maar met een zg. detective-verhaal te doen heeft. Dit is niet het geval. Ik zou de mogelijkheid van dit misverstand niet ter sprake gebracht hebben als niet het gevaar bestond dat men, door dit misverstand op een dwaalspoor gebracht, mijn werk zou gaan beoordelen volgens letterkundige maatstaven. Van literatuur eist men immers dat de ten tonele gevoerde mensen een voor de boekenlezer aannemelijk karakter hebben en zich in overeenstemming met dat karakter gedragen - eisen die men aan de werkelijkheid niet kan stellen, want echte mensen zijn niet ‘psychologisch verantwoord’. O.L. Heer gaat nu eenmaal anders te werk dan zeg Simon Vestdijk. Ik kan mij best voorstellen dat de naïeve lezer, menend met een verzonnen verhaal te doen te hebben, zich na lezing afvraagt waarom bepaalde personen zó en niet anders gehandeld hebben, en of het niet beter geweest ware als sommige gebeurtenissen anders waren verlopen - vragen die ten aanzien van literatuur gewettigd zijn, maar ten aanzien van de werkelijkheid alleen opkomen bij lieden die zijn aangevreten door twijfel aan de Goddelijke Bestiering.

> Ik kan het in zekere zin geheel met die naïeve lezer eens zijn: zelf begrijp ik er ook niet veel van, maar het is nu eenmaal zo gebeurd.

Van het Reve schaart in deze inleiding detectives, zonder er woorden aan vuil te maken, onder de literatuur. Het gaat hem om de tegenstelling tussen waarheid en fictie. In de recensies speelt eerder de tegenstelling van detectives versus literatuur, waarbij de voor een detective magere ontknoping vaak genoemd wordt. Pierre H. Dubois opent er zijn recensie mee: 'Het is de vraag of een boek als *Twee minuten stilte* van Karel van het Reve eigenlijk wel als een litterair werk kan worden beschouwd. Met litteraire maatstaven gemeten waarschijnlijk niet. Maar het is òòk de vraag of een boek als dit wel met litteraire maatstaven moet worden gemeten.'[13] Hans Warren meent: 'Ontdaan van het spanningselement behoudt *Twee minuten stilte* echter literaire waarde. De verteltrant is droog, zakelijk, haast ongeïnteresseerd, en gekruid met een flinke dosis ironie, spot en kritiek.'[14] Nico Scheepmaker noemt het 'geen detective-verhaal pur sang [...], maar in de eerste plaats een hoogst amusante en ook leerzame beschrijving van een milieu waarin een moord wordt gepleegd'.[15] In het *Algemeen Handelsblad* van 16 januari 1960 wijst Ben Stroman op de vele hoogleraren die zich in Nederland wagen aan het schrijven van detectives, maar in *Vrij Nederland* van 5 december 1959 beweert J.H.W. Veenstra juist dat dit in Nederland niet vaak gebeurt: 'Wie de toga siert verschijnt niet in hemdsmouwen.'

Het boek is een succes. Al snel komt er een tweede druk: 'Dat je besloten hebt een tweede druk van mijn boek van de pers te doen rollen verheugt mij zeer. Krijg ik nu een uitnodiging voor het Boekenbal? Ik zou dat wel eens willen zien. Je weet dat ik van heel eenvoudige afkomst ben: behalve mijn broer Gerardje heb ik nog nooit een echte schrijver ontmoet,' schrijft Van het Reve op 20 februari 1960 aan Van Oorschot. Die deelt hem op 26 mei 1960 mee: 'Je uitgave in de Witte Olifant verschijnt over enige weken en ook daarvan zijn alweer over de veertien honderd verkocht. Je bent met de verkoop succesrijker dan menig auteur.' Als echte zakenman laat hij hierop volgen: 'Wanneer heb je je nieuwe boek klaar? Kan dat nog in het aanstaande najaar verschijnen? Meer dan de hele wereld wacht er op.'

Eindnoten:

1 'Vooraf.' In: Karel van het Reve, *Ik heb nooit iets gelezen en alle andere fragmenten* (Amsterdam 2003). Dit postuum uitgegeven boek bevat - deels niet eerder gepubliceerde - fragmenten van Van het Reve.
2 Alle geciteerde ongepubliceerde documenten bevinden zich in het Letterkundig Museum, Den Haag, in de Collectie Karel van het Reve (R 414) en/of het archief van Uitgeverij G.A. van Oorschot (GAvO).
3 Ab Visser, *Wie is de dader. De misdaadliteratuur van Edgar Allan Poe tot heden* (Leiden 1971), p. 32.
4 Brief van Karel van het Reve aan A. Parzer van Studententoneel Abigone, 16 februari 1964.

5 Op de achterflap van de Nederlandse vertaling van *Oorlog en Vrede* van Uitgeverij G.A. van Oorschot (1966) staat naast een aanbeveling van Marsman een citaat van Tucholsky: ‘Lees het, er staat zo ongeveer alles in wat een mens nodig heeft.’
6 Jan Blokker, ‘Stijlvol en polemisch... Karel van het Reve was de veelzijdigste publicist van Nederland.’ In: *de Volkskrant*, 5 maart 1999.
7 Roselie Kommers, ‘Professoraal geweld. Vraaggesprek met Karel van het Reve.’ In: *Thrillers & Detectives. Onafhankelijk tijdschrift voor misdaadlectuur* 6 (1986) 5 (november), p. 9-10.
8 Citaten uit: Karel van het Reve, *Twee minuten stilte.* Tweede druk (Amsterdam 1960).
9 Zie noot 7.
10 Hans Renders, ‘Ger Verrips gets his gun.’ In: *Vrij Nederland*, 5 juni 2004. Recensie van: Ger Verrips, *Denkbeelden uit een dubbelleven. Biografie van Karel van het Reve* (Amsterdam 2004). In deze biografie worden de romans van Karel van het Reve slechts en passant genoemd. Lisa Kuitert maakt een vergelijkbare opmerking in een artikel over uitgeverij Van Oorschot: ‘Afdrukken jongens. Geert van Oorschot en De Witte Olifant.’ In: ZL 4 (2004-2005) 2 (februari 2005), p. 136-151.
11 Arjan Visser, ‘Top secreet.’ In: *Trouw*, 26 februari 2000.
12 J.H.W. Veenstra, ‘Lenin en Stalin in detectiveroman van hoogleraar.’ In: *Vrij Nederland*, 5 december 1959.
13 Pierre H. Dubois, ‘Spotternij met de universiteit.’ In: *Het Boek van Nu. Maandblad voor boekenvrienden* 13 (1959-1960) 6 (februari 1960), p. 104-105.
14 Hans Warren, ‘K. van het Reve speelt kostelijk literair spel in speurdersroman.’ In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 5 maart 1960.
15 Nico Scheepmaker, ‘[Over: Karel van het Reve, *Twee minuten stilte.*]’ In: *Hollands Weekblad*, 27 januari 1960.

H.T.M. van Vliet
De stenen waarheid
Leopold en Mansoêr al-Hallâdj

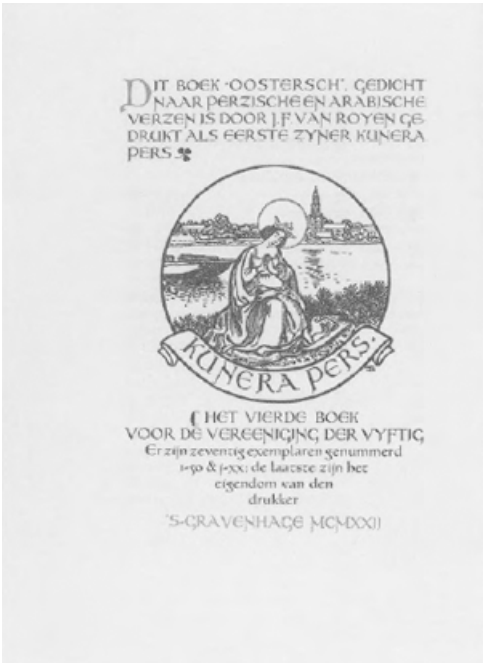
H.T.M. VAN VLIET (1950) is freelance onderzoeker. Zeer recent verscheen in de Deltareeks een door hem verzorgde nieuwe uitgave van J.H. Leopolds poëzie.

Een van de mooiste bibliofiele uitgaven uit de Nederlandse literatuur is de bundel *Oostersch* van J.H. Leopold (1865-1925). Hij verscheen in januari 1924 als eerste boek van de Kunera Pers in een oplage van zeventig exemplaren. De tekst is gezet uit de Disteltype, een letter die door de landschapschilder Lucien Pissarro (1863-1941) was ontworpen.[1] De bundel is gedrukt in rood, zwart en blauw op Batchelorpapier en in perkament gebonden. Het embleem van de pers, dat in de colofon is afgedrukt, werd eveneens door Pissarro getekend en in hout gesneden.

De Kunera Pers was de opvolger van De Zilverdistel, een serie van bibliofiele uitgaven die door de dichters en vrienden J.C. Bloem, J. Greshoff en P.N. van Eyck eind 1909 of begin 1910 was opgericht.[2] In de beginjaren van De Zilverdistel was vooral Van Eyck de drijvende kracht. Toen hij een steeds groter aandeel in de werkzaamheden kreeg, trokken Bloem en Greshoff zich in september 1912 ten gunste van hun vriend uit de onderneming terug. Niet lang daarna ging Van Eyck samenwerken met Jean François van Royen (1878-1942). Deze was na zijn studie rechten in dienst gekomen bij de PTT, waar hij een grote invloed uitoefende op de verzorging van het drukwerk en de postzegels. Dankzij de inbreng van Van Royen nam de kwaliteit van de uitgaven van De Zilverdistel aanmerkelijk toe, met als een van de hoogtepunten de uitgave van Leopolds gedicht *Cheops* in 1916. Toen Van Eyck in 1919 correspondent van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* in Londen werd, kon hij niet veel meer doen voor De Zilverdistel. Van Royen, die al langer met het plan rondliep alleen verder te gaan, verbrak toen de samenwerking met Van Eyck en begon met een eigen pers, vernoemd naar de heilige Kunera uit Rhenen.[3] Aan Pissarro liet Van Royen weten dat hij de legende over Kunera had gevonden in een boek uit 1515.[4]

Oosterse namen

Leopold voltooide de verzen van de bundel *Oostersch* in de loop van 1920. Ze zijn bewerkingen van Perzische en Arabische gedichten die hij had aangetroffen in Engelse, Franse en Duitse bloemlezingen met vertalingen uit het Arabisch en Perzisch.



Colofon van *Oostersch* met embleem van de Kunera Pers, getekend door Lucien Pissarro (collectie Universiteitsbibliotheek [UB] Amsterdam).

Een kennis van de dichter informeerde Van Royen over het bestaan van de verzen en stelde hem voor ze uit te geven. Van Royen ging onmiddellijk op het aanbod in, maar hij moest lang op antwoord van Leopold wachten. Pas op 16 augustus 1921 kreeg hij het schrift, waarin de verzen in het net waren overgeschreven, toegestuurd om het rustig door te lezen en dan definitief over een uitgave te beslissen.[5] Van Royen had niet veel tijd nodig. Binnen een week liet hij Leopold weten de verzen te willen uitgeven. Tussen dit moment en de publicatie van de bundel in januari 1924 verliepen meer dan twee jaren. Deze aanzienlijke vertraging had verschillende oorzaken: de onenigheid tussen Van Royen en Van Eyck over de opheffing van De Zilverdistel, de beslissing van Van Royen een eigen pers te beginnen waarvan Leopolds bundel het eerste boek moest worden en zijn wens in de inhoudsopgave van de bundel de namen van de oorspronkelijke Arabische en Perzische auteurs te vermelden. Vooral dit laatste kostte veel tijd, omdat Van Royen verscheidene Nederlandse arabisten moest raadplegen over de juiste spelling van de namen en de geboorte- en sterfjaren van de dichters.[6]

Eigenlijk voelde Leopold er niet veel voor om op de wens van Van Royen in te gaan. Volgens hem had de gewone lezer niets aan die onbekende oosterse namen. Bovendien wilde hij naar eigen zeggen iedere schijn 'van uiterlijk vertoon' vermijden.[7] Maar uiteindelijk liet hij zich door Van Royen overhalen en leverde hij een lijstje met namen. Dit lijstje werd door Van Royen met behulp van de geraadpleeg-

INHOUDSOPGAVE
met vermelding van de namen der oosterache
dichters & van hunne levensjaren

DE DAUW HANGT PARELEN AAN TAKKEN & AAN BLAREN 4
'Alī ibn Roestam
DE BEEK IS EEN VELIJNEN BLAD 4
'Alī ibn Roestam
MIJN BOOM HEEFT KWEEENTEGEN OOFT 4
Mas'oēd ibn Sa'd ibn Selmān: gest. 1131
MIJN OOGEN VROEGEN: WORD IK NOG AANVAARD? 6
Ibrāhim ibn al-Mahdī: 779–839
VREEMD DAT EEN ZELF DE HUIS BEVAT ONS BEIDEN 6
Ibrāhim ibn al-Mahdī: 779–839
GOD HEEFT EEN HUIS GEBOUWD EN DAK 6
Az-Zamachsjarī: 1075–1144
LAATSTE WIL VAN ALEXANDER 7
Emir Choesraw: 1253–1325
WAT BRENGT GIJ MEDE UIT DE LOOVERLANEN 8
Sa'dī: ca. 1184–1291

20

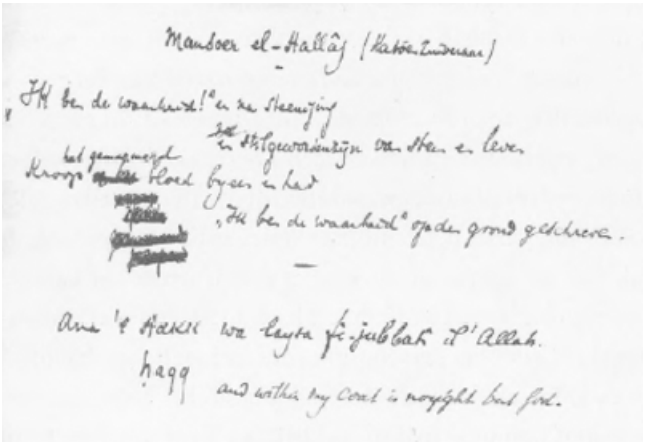
ER WORDT NIETS VAN ZIJN WEZEN MEEGEDEELD 8
Sa'dī: ca. 1184–1291
GIJ REIKENDE OVER ZINNEN EN GEDACHTEN. 9
Sa'dī: ca. 1184–1291
O NACHTEGAAL DIE ROEPT EN JUBELT UIT 9
Sa'dī: ca. 1184–1291
IK ZAG MET PRONK EN KOSTBAARHEDEN 9
Sa'dī: ca. 1184–1291
JEZUS, DIE DOOR DE WERELD GING 10
Nizāmī: 1141–1203
IK BEN DE WAARHEID EN NA STEENIGING 11
Mansoer al-Hallādj: 858–922
DUIZEND EN EEN NACHT 12
Aboe Noewās: 747 of 762–806 of 814
SOEFISCH 13
De verzen onder dezen titel samengevoegd zijn een vrije bewerking, gelijk hetvoorgaande, van kwatrijnen der volgende dichters.
RAZI uit NISJAPOER, gestorven 1201 13
Kwatrijn 1

21

Inhoudsopgave van *Oostersch* (coll. UB Amsterdam).

de arabisten verbeterd en aangevuld. Van twee kwatrijnen kon Leopold zich echter de bron niet meer herinneren; daarvan kon hij dus de auteursnaam niet leveren. En de arabisten konden op grond van Leopolds bewerking onmogelijk het origineel achterhalen. Van Royen kon toen niets anders doen dan vermelden dat de auteur van deze kwatrijnen ‘onbekend’ was.

Toen Leopold in november 1911 zijn eerste reeks oosterse gedichten in *De Nieuwe Gids* had gepubliceerd, hadden mensen hem gevraagd of hij Perzisch kende. Hij had daarop verontwaardigd gereageerd: ‘De stommelingen. Heb ik beweerd dat ik dat kon?’[8] Door toedoen van Van Royen versterkte de bundel *Oostersch* met de ondertitel *Verzen naar Perzische en Arabische dichters* en met de namen van de oosterse auteurs in de inhoudsopgave de indruk die Leopold juist wilde vermijden. Leopolds kennis van het Arabisch was zeer beperkt. In zijn nalatenschap zijn wel twee Arabische grammatica's aangetroffen, maar afgaande op de daarin voorkomende aantekeningen is de dichter met zijn zelfstudie niet ver gekomen. Leopold heeft dus wel toegegeven dat hij de oosterse talen niet machtig was, maar over de door hem gebruikte moderne vertalingen heeft hij zich nooit uitgelaten. Desondanks zijn in de afgelopen tientallen jaren vrijwel alle bronnen van de verzen in *Oostersch* teruggevonden.[9] Afgezien van de twee eerder genoemde kwatrijnen is er slechts één raadselachtig gedicht overgebleven. Het telt vier regels en het heeft, zoals vrijwel alle gedichten van Leopold, geen titel:[10]



Leopolds kladhandschrift van het gedicht '"Ik ben de waarheid!" en na steeniging' over Mansoêr al-Hallâdj (collectie Letterkundig Museum [LM], Den Haag).

'IK ben de waarheid!' en na steeniging
en stilgewordenzijn van stem en leven,
kroop het gemarmerd bloed bijeen en had
'ik ben de waarheid' op den grond geschreven.

Mansoêr

In het gedicht wordt een persoon sprekend ingevoerd, die door steniging om het leven wordt gebracht. De sleutel voor de oplossing van het raadsel moet wel liggen in de herhaalde uitspraak: 'Ik ben de waarheid!' De inhoudsopgave van de bundel *Oostersch* geeft bij dit gedicht de naam Mansoêr al-Hallâdj (858-922). Maar dit is een misleidende mededeling. Op het oorspronkelijke lijstje van Leopold kwam de naam terecht niet voor, want Mansoêr al-Hallâdj was geen dichter. Het is Van Royen geweest die de naam in de inhoudsopgave van *Oostersch* heeft opgenomen, toen hij hem als aanvulling op het lijstje van Leopold van de Leidse arabist C. van Arendonk had gekregen.

De naam Mansoêr al-Hallâdj zet ons wel op het spoor van de achtergronden van Leopolds gedicht, waardoor het begrijpelijk wordt. Mansoêr werd rond 858 in de Perzische stad Tur geboren als zoon van een katoenzuiveraar (*Hallâdj* is het Arabische woord voor dit beroep).[11] Als jongeman bestudeerde hij de koran en ging hij in de leer bij verschillende mystici. Later maakte hij de pelgrimstocht naar Mekka, waar hij een jaar in meditatie en afzondering verbleef Na terugkeer begon hij aan een lange reis die hem onder andere naar India en Centraal Azië bracht. Onderweg schreef hij religieuze geschriften en gaf hij onderricht. Mansoêr verzamelde vele volgelingen om zich heen, die hem vergezelden op zijn tweede en derde pelgrimstocht naar Mekka. Uiteindelijk vestigde hij zich in Bagdad. De stad werd toen geregeerd door kaliefen uit het geslacht der Abbasiden. In hun regeerperiode ontwikkelde Bagdad zich tot het religieuze en economische centrum van het Nabije Oosten.

Mansoêr was een mysticus die behoorde tot het soefisme, een mystieke stroming binnen de islam, die aan het begin van de negende eeuw was ontstaan. De soefi's leidden een sober leven, ver van het dagelijkse streven naar materieel gewin. Ze waren gericht op het geestelijke en probeerden door meditatie zo dicht mogelijk bij God te komen. In de beginperiode kwamen de soefi's herhaaldelijk in conflict met de orthodoxe moslims, omdat zij minder waarde hechtten aan een strikte naleving van de regels. De soefi's vonden de persoonlijke religieuze beleving belangrijker. Het is de aloude, bekende strijd binnen alle religies tussen aan de ene kant de orthodoxie met haar wetten en regels en aan de andere kant allerlei mystieke bewegingen met een sterke voorkeur voor het persoonlijke contact met het goddelijke.

Voor Mansoêr waren de koran en de regels van de sharia slechts uiterlijkheden die met de kern van het geloof weinig te maken hadden. In zijn geschriften en in zijn prediking leerde hij de massa de waarde van de mystiek. De mensen moesten God in hun hart zoeken en niet in regels of wetten. Met deze standpunten maakte Mansoêr zich vele vijanden en de machthebbers zagen in hem een bedreiging. Tijdens een van zijn extatische, mystieke ervaringen riep hij uit: *Ana al-Haqq* (‘Ik ben de waarheid’, of: ‘Ik ben God’). Bij een andere gelegenheid wees hij op zijn kleed, zeggende: ‘Er is niets onder dan God’. Deze uitlatingen leidden tot een aanklacht wegens ketterij. Mansoêr zat elf jaar in Bagdad gevangen. Uiteindelijk werd hij ter dood veroordeeld. Er volgde een gruwelijke terechtstelling. Hij werd eerst gegeseld, vervolgens verminkt aan handen en voeten en ten slotte gekruisigd. Hij stierf op 26 maart 922. Na zijn dood verbrandde men zijn lichaam en wierp zijn as in de Tigris.

Er bestaan uiteenlopende verslagen van de gebeurtenissen. Zo vertelt de Perzische dichter Farīd al-Dīn Attār in zijn boek over soefische heiligen, dat Mansoêr eerst gestenigd werd, daarna verminkt en onthoofd. Daarnaast ontstonden er in de loop van de jaren allerlei legenden. Bijvoorbeeld dat Mansoêr opdracht had gegeven om na zijn dood behalve zijn as ook zijn kleed in de Tigris te werpen. Daardoor zou voorkomen worden dat de rivier Bagdad zou verzwelgen. In andere verhalen wordt gemeld dat Mansoêrs bloed op de aarde ‘Allah! Allah!’ heeft geschreven en dat zijn as op de rivier de woorden ‘Ik ben de waarheid!’ heeft gevormd.

Gesloten ruggen

Wat Leopold in Mansoêr vooral zal hebben getroffen, is zijn onafhankelijke houding en zijn persoonlijke mystiek. Toen hij de gedichten van *Oostersch* schreef, had hij net een periode achter de rug waarin hij uitvoerig studie had gemaakt van de antieke en de moderne westerse filosofie.[12] Het monumentale gedicht *Cheops* uit 1915 was daarvan het laatste getuigenis. Hierna heeft Leopold de filosofische stelsels en theorieën gelaten voor wat zij waren. In een van zijn nagelaten schetsen verwoordde hij zijn veranderde visie als volgt:[13]

12 Vgl. J.D.F. van Halsema, *Dit eene brein. Opstellen over werk en dichterschap van J.H. Leopold* (Groningen 1999), p. 48-53, 57-80, 135-166.

J.H. Leopold getekend door H.E. Mees in 1922 (coll. LM).

> de tijd dat ik geloofde, dat de verklaring
> en het wezen van alles te vinden was,
> dat ik God zocht,
> en nu zijn het de ruggen slechts
> en die gesloten blijven

De ‘ruggen’ verwijzen naar de boeken waarin hij tevergeefs het wezen van de dingen had gezocht. Mansoêr al-Hallâdj had nu juist geleerd dat de wijsheid en dat God niet in boeken, wetten en regels, maar in je eigen hart te vinden waren.

Het nu verhelderde vierregelige gedicht in *Oostersch* is dus niet *van* Mansoêr al-Hallâdj, maar het gaat *over* hem. Van wie is dan wel de tekst die Leopold rond 1918 heeft vertaald? In het verleden zijn verschillende bronnen genoemd, onder andere enkele regels uit een gedicht van de beroemde Perzische dichter Hafiz (ca 1325-1390), waarvan een Engelse vertaling in de Perzische literatuurgeschiedenis van E.G. Browne te vinden is:[14]

> My blood would write ‘I am the True One’ on the ground,
> If thou wert to hang me, like Masúr, on the cross to-night.

Frits Staal heeft er al op gewezen dat deze bron zeer onwaarschijnlijk is. Leopold ging in het algemeen vrij met zijn bronnen om, maar een verandering van ‘hangen’ in ‘stenigen’ gaat wel erg ver en wat zou de zin daarvan zijn? Bovendien komt de steniging al in de Perzische legende voor.[15] Leopold moet dus een andere bron hebben gebruikt.

Richard F. Burton

Toen rond 1975 Leopolds nalatenschap voor onderzoek beschikbaar kwam, bleek dat er een kladhandschrift van het gedicht over Mansoêr bewaard was gebleven. Het bevatte twee extra aanwijzingen. Het gedicht heeft nog een titel: ‘Mansoer el-Hallâs (Katoenzuiveraar)’. En onder het gedicht staat het volgende Perzische citaat met een Engelse vertaling:

> Ana 'l Hakk wa laysa fi-jubbatî il' Allah.
> and within my coat is nought but God.

De conclusie was en is dat de door Leopold gebruikte bron een Engels boek moet zijn. Door een gelukkig toeval heb ik dat boek kort geleden ontdekt. Het verscheen voor het eerst in 1880, maar Leopold heeft de uitgebreide herdruk uit 1914 in handen gehad, getiteld: *The Kasîdah of Hâjî Abdû el Yezdi. A Lay of the Higher Law.* By Sir Richard F. Burton. With a Foreword by Roger Ingpen. London, Hutchinson & Co., 1914. In deze uitgave wordt de naam van Burton voluit vermeld, terwijl op de titelpagina van de eerste druk alleen de initialen F.B. staan, die bovendien het werk *The Kasîdah* alleen zou hebben vertaald en toegelicht. In het woord vooraf en in de noten achterin het boek wordt de lezer door F.B. een uit de literatuur bekende mystificatie voorgespiegeld. Burton zou de hadji Abdû el Yezdi in West-India hebben ontmoet. Bij die gelegenheid vertelde de Arabier over zijn gedicht. Hij zou Burton het manuscript hebben gegeven met het verzoek de tekst te vertalen en uit te geven. Burton heeft de mystificatie zijn leven lang volgehouden. Hij heeft *The Kasîdah* nooit als zijn werk erkend. Pas na zijn dood gaf zijn vrouw toe dat haar man inderdaad de auteur was geweest. En de naam Abdû el Yezdi was een van de oosterse pseudoniemen die Burton had gebruikt. Dit betekent dat de uitvoerige noten achterin het boek waarin Burton ingaat op de persoon Abdû el Yezdi en toelichtingen geeft op diens gedicht, in feite gaan over hemzelf en zijn eigen werk.

Burton was een van die kleurrijke en zeer intelligente Britse avonturiers, militairen en ontdekkingsreizigers die in de loop van de negentiende eeuw Afrika en het Midden- en Verre Oosten hebben doorkruist. Terwijl zij slag leverden, of geografische en biologische ontdekkingen deden, raakten zij ook geboeid door de cultuur van de nieuwe continenten. Allerlei uitingen van die cultuur brachten zij mee terug naar het moederland. Zo zijn de (her)ontdekking en de grote populariteit van de Perzische, Arabische, Chinese en Japanse literatuur in de tweede helft van de

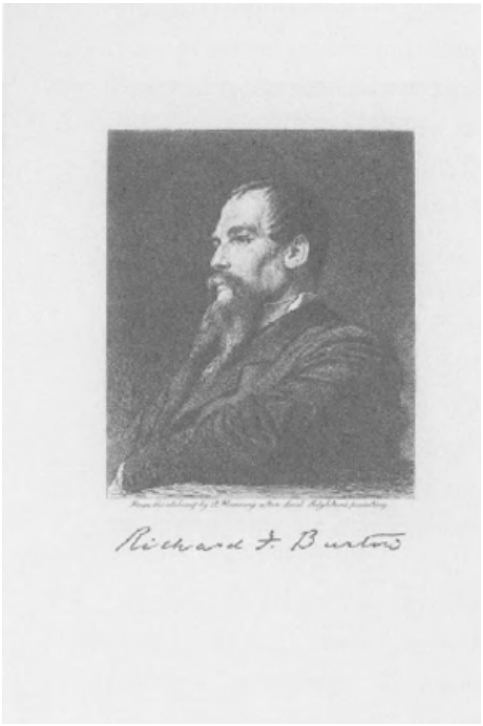
negentiende eeuw en het eerste kwart van de twintigste eeuw in belangrijke mate te danken aan Britse en Franse diplomaten, militairen en ontdekkingsreizigers.

Richard Francis Burton werd op 19 maart 1821 geboren in het Engelse graafschap Hertfordshire als zoon van een luitenant-kolonel.[16] Op vijfjarige leeftijd bezocht hij met zijn ouders Frankrijk en Italië. Hij studeerde later aan het Trinity College in Oxford. Zijn vader had een kerkelijk ambt voor hem in gedachten, maar Richard gaf de voorkeur aan een militaire carrière. Als eenentwintigjarige trad hij te Bombay in dienst van de Indian Service. Hij bracht het tot kapitein en vocht onder andere in Somalië en in de Krimoorlog. Burton heeft op zijn vele reizen een groot deel van de wereld gezien. Hij leidde een avontuurlijk leven, dat hem onder andere in Afrika bracht waar hij de oorsprong van de Nijl wilde ontdekken. En in april 1853 was hij de eerste Europeaan die verkleed als Arabier de pelgrimstocht naar Mekka en Medina maakte. Hij gaf zich toen uit voor de Iraniër Mirza Abdullah el-Bushiri. De laatste jaren van zijn leven was hij consul in Triëst, waar hij op 20 oktober 1890 overleed.

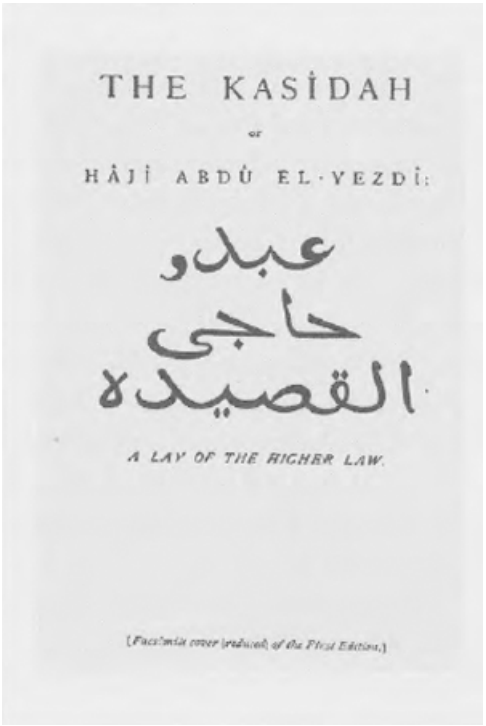
Burton wordt omschreven als een stoere, sterke man zonder vrees, maar tegelijkertijd als een groot intellectueel, dichter en denker. Hij kende maar liefst vijfendertig talen; zijn verzamelde werken die vijftig delen tellen, bevatten naast poëzie, fictie en reisverhalen vele vertalingen. Hoewel Burton de Victoriaanse moraal volledig onderschreef, was hij een onafhankelijke geest die zich niets aantrok van de publieke opinie. Hij hield er wel van de mensen te choqueren, bijvoorbeeld met zijn vertaling van de *Kamasoetra.* Burton was ook een beroemde oriëntalist die *Duizend-en-een-nacht* in het Engels vertaalde. Leopold noteerde de titelbeschrijving van deze uitgave in een van zijn blocnotes, maar hij heeft haar waarschijnlijk nooit in handen gehad. Voor zijn bewerking van enkele fragmenten uit het beroemde werk gebruikte hij de Franse vertaling van Mardrus die hij zelf bezat.[17]

The Kasîdah

The Kasîdah is een lang filosofisch gedicht, dat Burton schreef op de terugweg van zijn pelgrimstocht naar Mekka in 1853. Pas zevenentwintig jaar later werd het uitgegeven. Het gedicht is verdeeld in negen, romeins genummerde afdelingen. Elke afdeling bestaat uit een aantal strofen van vier regels. De eerste afdeling schildert het decor: de hadji verlaat de karavaan die richting Mekka trekt en ziet de dag aanbreken. De volgende afdelingen behandelen elk een apart onderwerp. Zo is de tweede gewijd aan het leven volgens de visie van verschillende filosofen, de derde behandelt allerlei tegenstellingen zoals die tussen tijd en eeuwigheid, de vierde gaat over het bestaan van God, de vijfde over goed en kwaad en verder komen nog de ziel, en de hemel tegenover de hel aan de orde. Het gedicht geeft de oosterse visie op het menselijk leven en lot, gezien door de ogen van een westerling. Er wordt gepoogd het geloof van de moderne westerling te combineren met de mystiek van het Oosten. Daarbij spelen niet alleen het soefisme, maar ook het boed-



Frontispice van *The Kasîdah* door Richard F. Burton (coll. Koninklijke Bibliotheek [KB], Den Haag).


THE KASÎDAH

or

HÂJÎ ABDÛ EL-YEZDÎ:

عبدو
حاجى
القصيده

A LAY OF THE HIGHER LAW.

[Facsimile cover reduced, of the First Edition.]

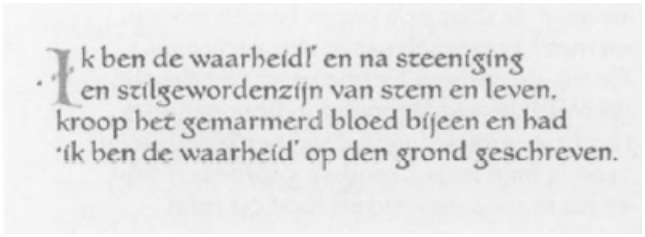
Facsimile van de titelpagina van de eerste druk uit 1880 van *The Kasîdah* (coll. KB).

dhisme en het confucianisme een rol. Het oosterse pessimisme en fatalisme worden afgezet tegen het westerse optimisme.[18]

Wat Leopold na zijn filosofische periode in het gedicht van Burton zal hebben aangesproken, zijn het individualisme dat eruit spreekt en de sterke oriëntatie op de oosterse filosofieën, waarin de vergankelijkheid, de betrekkelijkheid en de

vergeefsheid van alle inspanningen worden benadrukt. Al eerder was Leopold deze thema's tegengekomen in de door hem bewerkte kwatrijnen van de Perzische dichter Omar Khayyám (1048-1131). Bovendien worden in het gedicht en in de noten diverse namen van filosofen genoemd wier werken Leopold in de voorafgaande jaren had bestudeerd, zoals Immanuel Kant, John Locke, George Berkeley en Herbert Spencer. Ook verwijst Burton een enkele keer naar de door Leopold zeer bewonderde keizer-filosoof Marcus Aurelius.

Het is typerend voor Leopold dat hij zijn inspiratie voor het gedicht over Mansoêr al-Hallâdj niet haalde uit de hoofdtekst van Burtons gedicht, maar uit de noten. Als klassiek filoloog was Leopold gewend ook veel aandacht te schenken aan de commentaar bij een tekst. Zo zijn verschillende van Leopolds oosterse gedichten bewerkingen van noten bij Franse en Engelse vertalingen. In de hoofdtekst van *The Kasîdah* wordt Mansoêr in de tweede afdeling genoemd als een van de voorbeelden van oosterse wijsgeren:[19]


'Ik ben de waarheid!' en na steeniging
en stilgewordenzijn van stem en leven.
kroop het gemarmerd bloed bijeen en had
'ik ben de waarheid' op den grond geschreven.

Pagina uit *Oostersch* met het gedicht '"Ik ben de waarheid!" en na steeniging' (coll. UB Amsterdam).

'I am the Truth! I am the Truth!' we
hear the God-drunk gnostic cry.
'The microcosm abides in ME; Eternal
Allah's nought but I!'

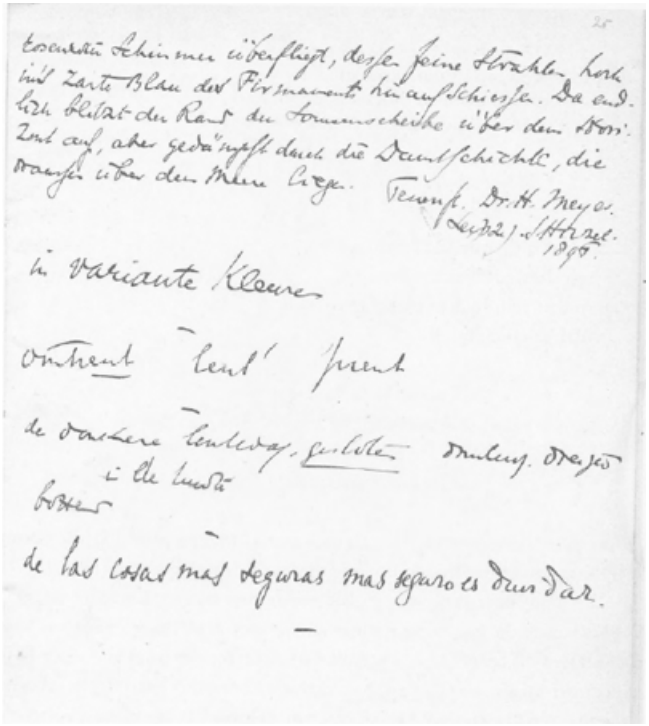
Mansûr was wise, but wiser they who smote
him with the hurlèd stones;
And, though his blood a witness bore, no
wisdom-might could mend his bones.

Bij deze twee strofen geeft Burton als toelichting: 'Mansur el-Hallâj (the Cotton-Cleaner) was stoned for crudely uttering the Pantheistic dogma *Ana'l Hakk* (I am the Truth, *i.e.*, God), *wa laysa fi-jubbatî il' Allah* (and within my coat is nought but God). His blood traced on the ground the first-quoted sentence.'[20] Hier vinden we alle gegevens bijeen die Leopold heeft gebruikt: de naam met vertaling die alleen in het kladhandschrift als titel voorkomt, de Perzische citaten met hun Engelse vertaling, de steniging en het schrijven van het bloed op de grond. Deze zinnen inspireerden Leopold tot zijn vierregelig gedicht.

Er is nog een aanwijzing dat Leopold de noten van Burton goed heeft bestudeerd. In een passage over religieus scepticisme verwijst de Engelsman naar het volgende Spaanse spreekwoord:[21]

De las cosas mas seguras, mas seguro es duvidar
(Van de meest zekere zaken, is het meest zekere de twijfel)

Leopold schreef het over in een schrift waarin hij een grote verzameling persoonlijke aantekeningen, citaten en krantenknipsels heeft bijeengebracht.[22] Het is een soort dagboekje in verschillende talen over verschillende onderwerpen die hun samenhang uitsluitend ontlenen aan de verzamelaar die ze heeft geselecteerd. Het schrift maakt samen met andere cahiers, blocnotes en losse aantekenblaadjes deel uit van Leopolds universum-in-woorden waarover hij de regie voerde. Het is lang niet altijd duidelijk waarom Leopold bepaalde citaten heeft overgeschreven of bepaalde krantenstukjes heeft uitgeknipt en opgeplakt. Maar het overschrijven van



Bladzijde uit Leopolds schrift met het overgeschreven Spaanse spreekwoord (coll. LM).

het Spaanse spreekwoord lijkt rechtstreeks samen te hangen met zijn filosofische studies in de jaren 1900-1915. Wellicht was het voor hem de perfecte samenvatting van zijn uiteindelijke bevinding: de zekerheid van de twijfel.

Door de ontdekking van de bron van Leopolds gedicht over Mansoêr zijn onverwachte verbanden zichtbaar geworden. In de vier regels ontmoeten elkaar op wonderbaarlijke wijze een Perzische mysticus uit de tiende eeuw, een Engelse auteur, militair en avonturier uit het Victoriaanse tijdperk en een Nederlandse dichter uit de twintigste eeuw. Alleen in de kunst zijn dergelijke ontmoetingen mogelijk; of in de woorden van Leopold: het gedicht brengt ‘bijeen het vroeger en het later’.[23] Wat de drie uiteenlopende figuren met elkaar gemeen hebben, zijn een sterk ontwikkeld individualisme, een scepsis tegenover wetten, regels en filosofische systemen, en bovenal de overtuiging dat de Waarheid, voorzover zij bestaat, in de mens zelf gezocht moet worden.

Eindnoten:

1 Lucien Pissarro, zoon van de Franse schilder Camille Pissarro, werkte in Engeland. De door hem ontworpen letter de Disteltype was gebaseerd op het schrifttype uit de tijd van Karel de Grote: de Carolina.

2 J.C. Bloem, *Brieven aan P.N. van Eyck I.* Ed. G.J. Dorleijn, A.L. Sötemann en H.T.M. van Vliet. [Achter het Boek 15] ('s-Gravenhage 1980), p. 19. A.L. Sötemann, *Een dichter en zijn wereld. Over J.C. Bloem* (Groningen 1994), p. 163-164. G.H. Pannekoek jr., *De herleving van de Nederlandsche boekdrukkunst sedert 1910* (Maastricht 1925).

3 Bloem, *Brieven aan P.N. van Eyck I*, p. 123, 136, 153; *II*, p. 351-353. A.M. Hammacher, *Jean François van Royen 1878-1942* ('s-Gravenhage 1947).
4 Brief van 12 maart 1922 in het Archief-Van Royen, Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum, Den Haag.
5 De brieven van Leopold aan Van Royen bevinden zich in het Archief-Van Royen.
6 Vgl. J.H. Leopold, *Gedichten I. De tijdens het leven van de dichter gepubliceerde poëzie.* Historisch-kritische uitgave, verzorgd door A.L. Sötemann en H.T.M. van Vliet (Amsterdam enz. 1983). 2 dln. Monumenta Literaria Neerlandica II, 1 en 2. Dl. 2, p. 214-217, 219-223.
7 Leopold, *Gedichten I*, dl. 2, p. 214.
8 Leopold, *Gedichten I*, dl. 2, p. 215.
9 Als eerste heeft J. Hulsker zich hiermee beziggehouden. Vgl. J. Hulsker, 'De bronnen van Leopolds Oostersche gedichten'. In: *De Gids* 99 (1935) IV, p. 40-71; Leopold, *Gedichten I*, dl. 2, p. 157-209.
10 J.H. Leopold, *Oostersch. Verzen naar Perzische en Arabische dichters* ('s-Gravenhage 1922 [= 1924]), p. 11.
11 Zie voor Mansoêr: L. Massignon, *La passion d'al Hallâj* (Paris 1921).
13 De nalatenschap van Leopold bevindt zich in het Letterkundig Museum, Den Haag.
14 Hulsker, 'De bronnen van Leopolds Oostersche gedichten', p. 68.
15 J.F. Staal, 'Mijn hart neemt velerlei gestalten aan. Aantekeningen naar aanleiding van enkele gedichten van J.H. Leopold'. In: *Amsterdams tijdschrift voor letterkunde* 1 (1953), p. 36.
16 De gegevens over Burton zijn ontleend aan de uitvoerige inleiding van Roger Ingpen in de uitgave van *The Kasîdah* uit 1914.
17 Leopold, *Gedichten I*, p. 179-180.
18 Burton wijst zelf hierop in de uitvoerige noten bij zijn gedicht (vgl. *The Kasîdah*, p. 71-108).
19 *The Kasîdah*, p. 15.
20 *The Kasîdah*, p. 93.
21 *The Kasîdah*, p. 81.
22 Dit is het zogenaamde cahier I, 8 in zijn nalatenschap.
23 Regel uit het nagelaten gedicht 'Gij stondt en leundet aan den brug'. (J.H. Leopold, *Gedichten II. Nagelaten poëzie.* Historisch-kritische uitgave, verzorgd door H.T.M. van Vliet in samenwerking met A.L. Sötemann (Amsterdam enz. 1985). 2 dln. (3 banden) Monumenta Literaria Neerlandica II, 5-6a/b. Dl. 1, p. 136.

Laagwater

Dirk Leyman
Flaubert in het 'goede, brave Holland'

'Flaubert... zonder zijn romans en zijn brieven zou ik me nog ontheemder in deze wereld voelen dan ik al ben,' zo liet de Vlaamse schrijver Erwin Mortier (°1965) onlangs optekenen in zijn column voor de Vlaamse radiozender Klara. Er zijn wel meer Nederlandstalige schrijvers die troostrijke momenten putten uit het werk van de Normandische kluizenaar van Croisset. Daarbij bedienen ze zich vooral van zijn in *Privé-domein* ondergebrachte brievenverzamelingen *Haat is een deugd* (1979) en *De kluizenaar en zijn muze. Brieven aan Louise Colet* (1983), waarin zich een schatkamer aan scherpgerande aforismen bevindt, net als trouwens in zijn averechtse *Woordenboek van conventionele ideeën* en de onafgemaakte totaalroman *Bouvard en Pécuchet.*

Al vertoont de Nederlandse belangstelling voor Flauberts oeuvre weleens een baisse - meestal het gevolg van een tijdelijke, gebrekkige beschikbaarheid van degelijke vertalingen -, toch komt *l'homme-plume* steeds weer op eigen kracht aan de oppervlakte drijven. Gustave Flaubert is onverwoestbaar, wellicht mede door zijn glasheldere, nooit verflensende maar slechts door *hard labeur* verkregen stijl: 'De zinnen van een boek moeten bewegen als de bladeren van een bos, allemaal verschillend in hun gelijksoortigheid,' zo schreef hij hierover op 7 april 1854 in een brief aan Louise Colet. Flaubert kon dan ook ellenlang tobben over de ritmiek van één frase of alinea en gaf toe dat hij aan dertien pagina's ooit zeven weken had geschaafd - in heel schril contrast met de bolideschrijverij van andere Franse giganten als Alexandre Dumas of Honoré de Balzac, die in veertig dagen zijn befaamde *Père Goriot* uit zijn pen schudde.

In 2006 ligt de interesse voor Flaubert in veel opzichten weer flink op koers, met een regelmatig debiet van nieuwe publicaties tot gevolg. Het heeft alles te maken met de honderdvijftigste verjaardag van *Madame Bovary*, de eerste 'realistische' roman uit de wereldliteratuur, die vanaf 1 oktober 1856 in afleveringen in de *Revue de Paris* verscheen. Dit voorjaar al vermeiden de Flaubert-liefhebbers zich in een nieuwe, stevig uitgebalanceerde biografie van de Amerikaan Frederick Brown: *Flaubert. A life.* Ook Julian Barnes, de auteur van het cultboek *Flaubert's parrot*, keerde terug naar zijn oude liefde en bedacht in een monoloog voor BBC Radio 4 hoe het Madame Bovary zou vergaan indien ze geen arsenicum had geslikt. Begin november verscheen dan voor de Nederlands-

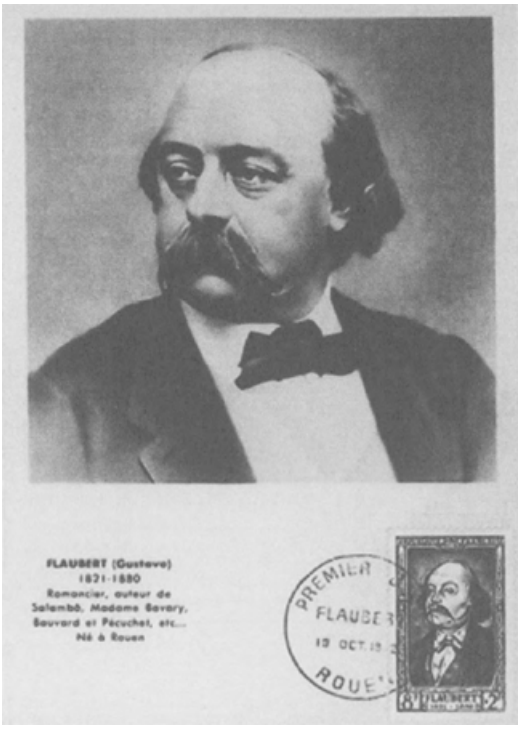
talige liefhebbers bij *Privé-domein* een nieuwe selectie egogeschriften onder de titel *Geluk is onmogelijk.*

Deze opflakkering van bedrijvigheid moet de Nederlandse Flaubert-verslaafden Piet Driest en Diederik Jansen als muziek in de oren klinken. Al geruime tijd zijn zij in de weer om de Nederlandse ontvangst van Flauberts oeuvre minutieus in kaart te brengen. Dat resulteerde onlangs in het bescheiden maar verzorgd uitgegeven boekje *Flaubert in Nederland 1870-2005*, waarin zij een eerste inventaris presenteren van hun zoektocht naar Flaubert in Nederland. Driest en Jansen bedrijven eigenlijk een ouderwetse vorm van receptiegeschiedenis. Zij brengen de weerklank op het werk van Flaubert samen, maar spreken geen oordeel uit over wat ze aantreffen. Het boekje heeft een enigszins didactische opbouw en is helaas niet altijd even soepel geschreven. Het wil vooral een stapsteen zijn naar diepgaander onderzoek. Opvallend is dat Vlaamse publicaties rond Flaubert straal genegeerd worden, terwijl internationale en Nederlandse reacties door elkaar heen wemelen.

Driest en Jansen benadrukken dat het werk van Flaubert relatief laat in de Nederlanden doordrong, terwijl hij elders zijn renommee snel zag toenemen. Slechts vanaf 1896 komt er een vertaling van *La tentation de saint Antoine* (1874) uit. Het gaat verbazend genoeg om een door Louis Couperus gemaakte 'vingeroefening'. *Madame Bovary* (1856) verschijnt pas voor het eerst in het Nederlands in 1904. In de eerste Nederlandse reacties op *Madame Bovary* wordt trouwens voornamelijk de in Frankrijk vigerende 'morele veroordeling' van Flaubert nagebauwd. Even tergend is dat nogal wat recensenten of schrijvers, zoals P.N. van Eyck en Dirk Coster, het boek als een 'romantisch hoogtepunt' durven beschouwen. Is het omdat Flaubert over een gefolterde vrouwenziel schrijft dat de kwalificatie later ook nog veelvuldig opduikt? Zelfs Mario Praz betitelt Flaubert in zijn standaardwerk over het fin de siècle *Lust, dood en duivel in de literatuur van de romantiek* (1930) nog als 'een voorbeeldig vertegenwoordiger van het romantische levensgevoel'. De arme Flaubert zou steevast hebben gegruweld bij deze gedachte.

Een van de eerste Nederlandse lansbrekers voor Flaubert was Frits Smits Kleine, die al in 1877 in de Haagse krant *Het Vaderland* lof rondbazuinde over *Trois contes* (1877) en wél een scherp inzicht aan de dag legde voor Flauberts bedoelingen: 'Zoo stout was voor hem nog geen realistisch romanschrijver opgetreden, maar evenmin zoo hoogst talentvol. De taal - men schreef er geen meer gekuischt en helder, geen sierlijker en machtiger; de stijl - men wist er nauwelijks korter, bondiger, meer wars van alle praal aan te wijzen; het waarnemingstalent was bewonderenswaard; de aanschouwelijke voorstelling uitmuntend; de wetenschappelijke studie, die aan de werken ten grondslag had gelegen, kon trage en zwakke hersens doen duizelen.' Flaubert kreeg via een kennis deze recensie in de smiezen en reageerde meteen heel verguld: 'Ik blijf u dankbaar, omdat u mij verdedigt in dat goede, brave Holland, toevluchtsoord van denkers sinds bijna twee eeuwen...'

Hoe druppelend langzaam de introductie van Flaubert zich ook voltrok, toch, zo betogen Driest en Jansen, mogen we na de eeuwwisseling 'Flaubert bekend veronderstellen bij een redelijk groot deel van de intelligentsia en bij de kunstenaars van die



periode'. Vincent van Gogh sprak al in 1889 in een brief aan zijn zus zijn grote waardering uit: '*Bouvard en Pécuchet.* Dat zijn nog eens boeken van man tot man, en ik weet niet of vrouwen dat begrijpen.'

Tussen 1920 en 1970 legde Flaubert geleidelijk zijn slecht passend gewaad van romanticus af en wordt hij in Nederland wel degelijk als 'realist' beschouwd, mede als gevolg van kritische publicaties en kwalitatief betere vertalingen. Maar eigenlijk, zo leert de publicatie, kende de Nederlandse Flaubert-receptie vooral na 1970 zijn hoogtepunt. Sinds dat jaar zijn liefst dertien werken van Flaubert vertaald of hertaald met als illuster hoogtepunt de hooggeachte *Bovary*-vertaling van Hans van Pinxteren uit 1987. Uit alles blijkt nu dat Flaubert en met name zijn Madame Bovary een 'onvervangbaar deel van het Nederlandse cultuurgoed'

zijn geworden. Ten bewijze daarvan citeren Driest en Jansen de speciale boekenbijlagen en talrijke gelegenheidspublicaties bij de honderdste sterfdag van Flaubert... en het gemak waarmee Bovary in boektitels opduikt (zoals bij Willem Brakman: *Het goud in de mond van Madame Bovary*). Ook de uitgave van vertaald werk van tijdgenoten als George Sand en zijn jeugdvriend Maxime Du Camp zien ze als een indicatie voor de hoge status van Flaubert.

Het weliswaar niet erg pretentievolle boekje van Driest en Jansen wordt afgerond met een handzaam overzicht van de Nederlandse Flaubert-vertalingen én een (wel erg losse) greep uit wat Nederlandse schrijvers als Oek de Jong, Herman Stevens, Joost Zwagerman of Anil Ramdas ketent in hun bewondering voor Flaubert. In het summiere overzicht ontbeer je al meteen Willem Frederik Hermans. Hermans schreef onder meer in *Klaas kwam niet* (1983) een essay over Flaubert en smokkelde in zijn roman *Au pair* (1989) zelfs een dialoog over Flaubert binnen. Voorts gaan Driest en Janssen wel heel gemakkelijk voorbij aan het werk van een aantal vooraanstaande essayisten, zoals Pierre H. Dubois (het nog steeds zeer leesbare *Schrijvers in hun landschap* uit 1983), Carel Peeters (die in 1991 in *Echte kennis* uitgebreid over Flaubert schreef), Jacq Vogelaars Flaubert-beschouwingen in *Terugschrijven* uit 1987 en misschien wel vooral het boek van Jaap Goedegebuure, *Decadentie en literatuur* uit 1987, waarin deze uitgebreid de invloed van Flaubert op Couperus detecteert.

Ten slotte zouden twee kleurrijke Vlaamse bijdragen aan de Nederlandstalige Flaubertkunde in een volgende editie van dit Nederlands Flaubert-uitgaafje evenmin misstaan. Sla maar eens het erg geestige Flaubert-'interview' van wijlen Daniël Robberechts op in de bundel *Onmogelijke interviews* (1988), waarin hij de romancier amicaal aan de tand voelt en hem zelfs laat uitroepen: 'Stijl, daar heb ik schijt aan!' Recent deed de jonge Vlaamse francofiel Bart van Loo iets gelijkaardigs. In zijn literaire Frankrijk-queeste *Parijs retour* (2006) waagde hij zich aan een vrijpostige maar soms ook weerbarstige briefwisseling met *maître* Flaubert. Een ding is zeker: de Franse papieren brompot, die vond dat je diende te 'leven als een burgerman' maar 'denken als een halfgod', blijft een tijdloze literaire sparringpartner.

Piet Driest en Diederik Jansen, *Flaubert in Nederland 1870-2005*. Uitgeverij Autres Directions, €12,50. Zie www.flaubert-nl.com voor bestellingen en welkome aanvullingen bij het boekje.

Peter Hofman
Van de slijmzachte, zwarte baarmoeder en een mooi groot waterhoofd

Een lezing van Lucebert uit 1949

PETER HOFMAN (1939) is neerlandicus en publiceerde in 2004 de documentaire biografie *Lichtschikkend en zingend - De jonge Lucebert* (De Bezige Bij). Hij is bestuurslid van de Stichting Lucebertiana.

Toelichting

In het najaar van 1949 trad Lucebert enige keren op als spreker over de moderne poëzie. De teksten van die lezingen waren lange tijd onvindbaar zodat ze alleen fragmentarisch voortleefden in de herinnering van degenen die de lezingen hadden bijgewoond en in enkele krantenverslagen. In 2003 echter stuitte ik op een collectie nog niet eerder geraadpleegde hand- en typoscripten van Lucebert uit 1949, waaronder die van de inleidingen die Lucebert hield op de poëzieavonden van 5 en 19 november in het Stedelijk Museum te Amsterdam.[1] Deze poëzie- of dichteravonden waren georganiseerd in het kader van de roemruchte CoBrA-tentoonstelling die van 3-28 november 1949 in het Stedelijk Museum plaatsvond onder de titel 'Exposition internationale d'art experimental'.

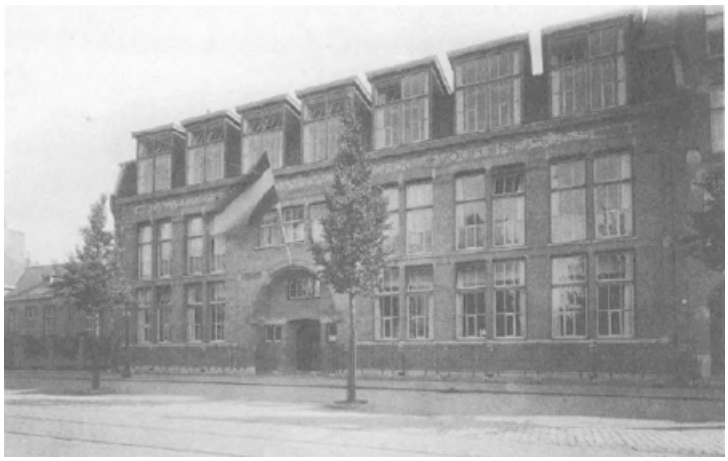
Lucebert maakte met Jan Elburg, Gerrit Kouwenaar en later Bert Schierbeek als dichter deel uit van de 'Experimentele Groep in Holland', de Nederlandse - lees: Amsterdamse - afdeling van de CoBrA-beweging. Daarom kregen de dichters van Aldo van Eyck, de vormgever van de tentoonstelling, een eigen ruimte toegewezen, de zogenaamde Dichterskooi. Daarnaast werd er op 5 november een avond rond de experimentele dichtkunst belegd waarvoor Lucebert de inleiding verzorgde. Omdat die avond - na Luceberts lezing - door toedoen van de onverstoorbaar Frans sprekende Belgische dichter Dotremont op een rel uitliep, bood museumdirecteur jhr Willem Sandberg de dichters een herkansing aan op 19 november. Alleen Lucebert en Schierbeek maakten hiervan gebruik. Opnieuw hield Lucebert een doorwrochte inleiding over de experimentele dichtkunst waarin hij stelde dat die weliswaar haar wortels heeft in het dadaïsme en het surrealisme maar in deze naoorlogse tijd voor een totaal andere opgave staat dan daarvoor.

Tot voor kort waren alleen genoemde twee lezingen uit 1949 bekend. In 2004 dook echter het manuscript van een derde lezing op[2], voorzien van de aantekening dat

Links Gerrit Kouwenaar en de Duitse schilder en dichter Karl Otto Götz, rechts Jan G. Elburg, Bert Schierbeek en Lucebert in de Dichterskooi aan de vooravond van de CoBrA-tentoonstelling die van 3-28 november 1949 in het Stedelijk Museum te Amsterdam plaatsvond onder de titel *Exposition internationale d'art experimental* (foto uit *De beweging van Vijftig.* Schrijversprentenboek 10).

Lucebert deze in 1949 had gehouden voor het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs, het IVKNO. De Kunstnijverheidsschool, toentertijd gevestigd in de Gabriël Metsustraat no. 16, was de voorloper van wat vanaf 1967 de Gerrit Rietveld-akademie ging heten. Het was een zeer populaire opleiding in vele richtingen van toegepaste kunst, zoals binnenhuisarchitectuur, edelsmeden, boekbinden, textielvormgeving, grafiek en reclame. Lucebert zat zelf als vijftienjarige van september tot december 1939 in het voorbereidend jaar. Een conflict met zijn vader, die vond dat een kantoorbaan meer toekomst bood, betekende het einde van zijn opleiding.[3] Van 1939 tot 1948 werd de school geleid door de internationaal bekende architect en meubelontwerper Mart Stam. Deze was benoemd door toedoen van het bestuurslid Willem Sandberg, toenmalig conservator en waarnemend directeur van het Stedelijk Museum.

In 1949 was Sandberg inmiddels voorzitter van het IVKNO-bestuur. Het lijkt aannemelijk dat hij de hand had in de uitnodiging aan Lucebert - die hij dat jaar tijdens de voorbereidingen van de CoBrA-tentoonstelling had leren kennen - om een lezing over de moderne poëzie te houden voor de kunstnijverheidsstudenten. Lezingen en excursies behoorden tot het verplichte programma van de school. He-



Gebouw Dagteeken- en Kunstambachtschool voor Meisjes, Gabriël Metsustraat 16 te Amsterdam, in 1908 ontworpen door H.P. Berlage waarin vanaf 1924 het Instituut voor kunstnijverheidsonderwijs gevestigd was, en vanaf 1967 het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap, thans Instituut Collectie Nederland (foto collectie Gemeente Archief Amsterdam [GAA]).

laas is er niets bekend over het kader waarin Luceberts lezing werd gehouden. Naspeuringen in de IvKNO-archieven[4] en navraag bij enkele opgespoorde oud-studenten die in 1949 de school bezochten, leverden niets op. Wel herinnert Rudy Kousbroek, aan wie Lucebert in de jaren vijftig het manuscript liet lezen, zich dat Lucebert toen met veel plezier op zijn voordracht terugkeek. En Luceberts echtgenote Tony weet hoe jammer Lucebert het vond dat de tekst was zoekgeraakt.[5]

De tekst staat in een ouderwets schoolschriftje waarop de naam *Frieda Koch* staat.[6] In het cahier staan gedichten van onder anderen Wordsworth en Vondel, boekenlijstjes en aantekeningen voor de vakken aardrijkskunde, plantkunde en natuurkunde. Daarna volgt in Luceberts handschrift zijn lezing die vierentwintig pagina's omvat.

Boven de tekst staat geen titel maar Lucebert maakt al in de tweede zin duidelijk dat hij ‘als modern dichter’ wil spreken over ‘de moderne poëzie’, en dat is ‘een aangrijpend onderwerp’. Evenals in de twee in het Stedelijk Museum gehouden inleidingen stelt Lucebert ook hier zijn eigen dichterschap nadrukkelijk aan de orde. Niet alleen is zijn beschouwing zeer persoonlijk geformuleerd, ook draagt hij drie gedichten van zichzelf voor en bespreekt ze, te weten ‘Zonnerijzedans’, ‘Christuswit’ en ‘1ste Romeinse elehymne’, teneinde de ontwikkeling in zijn dichterschap te illustreren.

In het manuscript worden de gedichten alleen met de titel - in bovenstaande spelling - aangeduid. Lucebert zal ze uit het hoofd of van een ander papier hebben

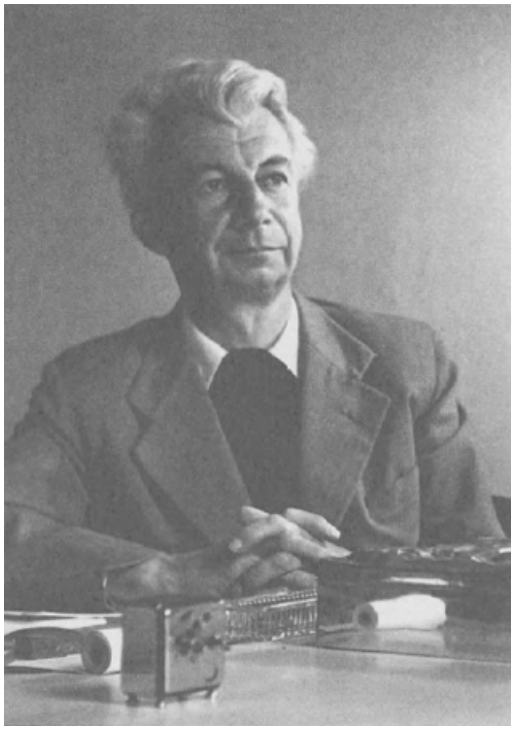
voorgedragen. In de hiernavolgende transcriptie van de lezing heb ik de tekst van de drie gedichten wel opgenomen. Daarbij heb ik gebruik gemaakt van versies uit perioden die zo dicht mogelijk liggen bij het tijdstip waarop de lezing is uitgesproken.

Van 'Zonnerijzedans' was tot 2003 geen handschrift bekend. Bij het samenstellen van de *verzamelde gedichten* in 1974 maakte C.W. van de Watering gebruik van het fragment dat in *Het Vrije Volk* van 12 november 1949 stond afgedrukt, aangevuld met Luceberts reconstructie van de tekst vanaf een geluidsopname uit 1951.[7] In de in 2003 ontdekte collectie teksten en tekeningen uit 1949[8] bleken zich Luceberts typoscripten van 'Zonnerijzedans' en '1ste Romeinse elehymne' te bevinden. Deze versies heb ik gebruikt in de weergave van de lezing.

Van 'Christuswit' is tot nu toe geen dergelijk vroeg hand- of typoscript gevonden. Wel komt het gedicht voor op de eerder genoemde geluidsopname uit januari 1951.[9] Aan deze versie heb ik de voorkeur gegeven boven die in de bundel *apocrief - de analphabetische naam* uit 1952.

Over Luceberts eerste voorlezing van dit gedicht, in de winter van 1948-1949, vertelde Marga Minco in 1998: 'Op een avond kwam hij naar beneden en zei: "Ik heb een gedicht gemaakt". "Vóórlezen", riep iedereen. Hij las voor: "Ik dacht dat Christus wit was". Vervolgens ging hij languit op de grond liggen, helemaal spierwit van opwinding.' En Gerrit Kouwenaar herinnert zich dat Lucebert na de laatste regel zoals afgedrukt in *apocrief* ('ik dacht dat christus altijd maar gewoon mij wit was') bij de vroegste voorlezingen als toevoeging las: 'maar hij is rood bloedrood'.[10]

In de transcriptie van Luceberts handschrift heb ik, tenzij anders vermeld, zijn spelling en interpunctie aangehouden. Niet- of moeilijk leesbare woorden zijn evenals kennelijk ontbrekende woorden tussen haken geplaatst dan wel nader verantwoord in de noten.



Directeur van het Stedelijk Museum Willem Sandberg eind jaren veertig (foto Virginie H. Fontaine).

Eindnoten:

1 Aangetroffen bij C. Eisenloeffel bij wie Lucebert in het najaar van 1949 enkele maanden woonde. Alles wat hij in die maanden aan teksten en tekeningen produceerde liet hij bij haar achter. Zie hiervoor hoofdstuk 12 van: Peter Hofman, *Lichtschikkend en zingend. De jonge Lucebert* (Amsterdam 2004). In de verdere verwijzingen aangeduid als *Lichtschikkend.*
2 Aangetroffen in de nalatenschap van de in 2004 overleden schrijfster Ethel Portnoy, de vroegere echtgenote van Rudy Kousbroek. Het handschrift is inmiddels afgestaan aan het Lucebert-archief van het Stedelijk Museum te Amsterdam.
3 Zie *Lichtschikkend*, p. 56-59.
4 Ondergebracht bij het Rijksinstituut voor Kunstdocumentatie te Den Haag.
5 Mededelingen 8 juni 2006 en 30 augustus 2006.
6 Frieda Koch was destijds de echtgenote van Bert Schierbeek. Lucebert kwam veel bij hen thuis en trok eind 1949 bij hen in. Tussen Frieda Koch en Lucebert ontstond vervolgens een liefdesrelatie die tot begin 1952 duurde.
7 Zie: Lucebert, *verzamelde gedichten. met varianten en documentatie* (Amsterdam 1974), p. 408 en 734, en: Lucebert, *oh oor o hoor. opnamen uit de jaren vijftig en zestig.* Inl. Rudy Kousbroek (Bergen / Amsterdam 1997).
8 Collectie C. Eisenloeffel; zie noot 1.
9 *Oh oor o hoor*, nummer 1.1; zie noot 7.
10 Elisabeth Lockhorn, ‘Ik ben niet dat droeve vogeltje waar mensen mij voor houden’, interview met Marga Minco in *Opzij*, januari 1998; mededeling Gerrit Kouwenaar 18 april 2001.

Lucebert
Lezing voor de Kunstnijverheidsschool, 1949

Met klem vraag ik mijn aandachtige toehoorders, er genoegen mee te nemen dat ik in de nu te houden lezing, geen oratorische voorzorgen heb getroffen. Het is mij zéker niet mogelijk te spreken over een zo aangrijpend onderwerp als de moderne poëzie in het algemeen is, en in het bijzonder ikzelf ben als modern dichter, zonder hier en daar de grenzen der welvoegelijkheid te overschrijden. U begrijpt, ik die moeite doe een weldenkend mens voor te stellen kom door deze machteloosheid t.a.z.v. onze gemeenschappelijke grenzen in conflict met mijzelf, een typisch grensconflict dus. Ik ben er inderdaad geheel en al van doordrongen, dat een spreker rekening dient te houden met de ideologische of ethische inzichten zijner toehoorders en met de daarmee verbonden speciale gevoeligheden. En vooral voor een heterogeen gezelschap als, naar ik veronderstel, u allen hier op dit ogenblik vormt, dient de min of meer officiële spreker zich helemáál op de vlakte te houden. Ik vind het jammer voor u, dat u geen leerlingen bent van de huishoudschool hiernaast. Door mij met tomaten, kropsla of puddingvla te bewerken had u dan op amusante wijze mijn lezing zo nu en dan kunnen onderbreken. In de hier heersende omstandigheden verzoek ik u dringend het in mijn richting werpen van tekenpennen, puntige passers en dergelijken achterwege te laten.

‘Een surrealist is iemand die het bierglas van zijn vriend volpist en hem dat dan laat leegdrinken’, deze in elk opzicht walgelijke uitspraak van de Amerikaanse schrijver Henry Miller is typisch amerikaans en ik meen dat ze niet op de europese[11] surrealist slaat. Deze laat niet zijn vriend het glas met liederlijke inhoud leegdrinken, maar doet dit zelf Alvorens ik mij nader verklaar druk ik u op het hart toch vooral de eerste door Miller geschetste [en] de tweede door mij gewijzigde handeling, symbolisch op te vatten.

Miller's surrealist heeft een eenzijdige, ongenuanceerde psyche, hij is kennelijk alleen maar sadistisch van aanleg. De europese surrealist is gecompliceerder. Hij is sadist en masochist. Hij kwelt de vriend met zijn eigen zelfkwelling. Hij is de man die een gezellige familievisite verstoort door braakmiddelen in te nemen.

Het surrealisme, dat weet u, is een beweging van half artistiek, half wereldbeschouwelijk karakter en begon zich kort na de 1ste wereldoorlog, om precies te zijn,

Interieur van het tekenlokaal in de Kunstnijverheidsschool in 1951 (foto G.L.W. Oppenheim; coll. GAA).

in 1924, als een welgeorganiseerd door allerlei maatschappelijke verschijnselen, wetenschappelijke vondsten en 19de eeuwse filosofieën voorbereide omwenteling, vanuit Frankrijk over nagenoeg de hele wereld te bewegen.

Maar over dit, door tijd, plaatsfactoren bepaald surrealisme wilde ik niet spreken. Het surrealisme dat ons nu bezighoudt is het europees surrealisme dat zo oud is als de europese cultuur zelf. Dit surrealisme brengt niet altijd kunstwerken voort die surrealistisch zijn in formalistische zin, maar wel in wezenlijke zin.

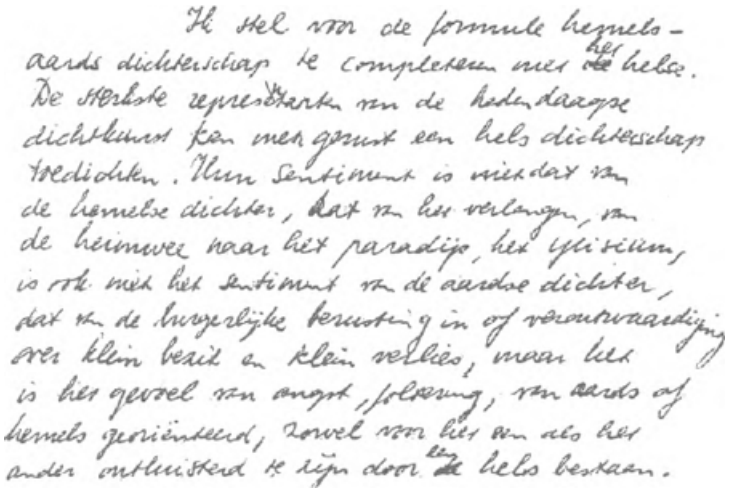
Nu beriepen zich de surrealisten van 1924 op vele historische voorgangers en zij noemden dan o.a. Empedokles, de Heilige Theresia, Jeroen Bosch, Pascal, Lautréamont, Dostojewski, Nietzsche. Inderdaad, genoemde figuren hadden allen een levenshouding die men met recht de surrealistische mag noemen. Deze levenshouding of, het ware beter te zeggen, levensbeweging is moeilijk te omschrijven. Ik wil u echter niet met een kluitje in het riet sturen en zal het dus toch proberen, maar niet met de overtuiging u een volledig beeld te kunnen geven. De levenshouding van de geniale europese mens is die van de met natuur en maatschappij in onmin verkerende individualist. Luister goed! Ik zei: een individualist die in onmin met natuur en maarschappij verkèèrt, d.w. dus zeggen: hij was aanvankelijk helemaal [niet][12] zo chagrijnig gestemd. Elke kunstenaar creëert vanuit de warme, slijmzachte, veilige, zwarte baarmoeder, of liever, hij begint daarvanuit. Het is niet toevallig dat aan het begin van onze europese beschaving een dichterlijk genie, ik bedoel Homerus, blind was. Hij was blind als het ongeboren kind in het moederlijf. Hij zag, wat iedere dichter ziet, dat wat zich voor de geboorte en na de dood af-

speelt. Maar nu; de europese cultuur is niet gevormd door artistieke en ook niet religieuse mensen alleen, kunst en religie zijn in europa nooit oppermachtig geweest. De westerse mens is anti-artistiek, a-religieus, maar wel zeer staatkundig en zeer agressief en zeer technisch ingesteld. Er bestaat voortdurend in de ontwikkeling der europese cultuur een scheiding en conflict tussen staatsgodsdienst en persoonlijke, religieuse overgave, tussen kunstnijverheid en kunst. In andere beschavingen bestond deze scheiding (dus ook dit conflict) niet of nauwelijks. Daar was dan ook, vooral op artistiek gebied, het geïsoleerd optreden van uitzonderlijke eenlingen onmogelijk en ook niet noodzakelijk. De uitzonderlijken gedragen zich eerst dan uitzonderlijk als de gemeenschap zich gaat verzetten tegen het wonder, het onbegrijpelijke, het irrationele, het niet über und über organisierte of met andere woorden: de kunstenaar wordt individualist, de religieuse mens een weltverneiner wanneer in de hem omringende maatschappij een anti-artistieke, a-religieuse tendens overheerst.

De geniale europese mens dus keert zich van de gemeenschap af, feitelijk wordt hij door de gemeenschap in zijn innerlijk teruggeworpen. Hij mag daar niet uitkomen. Hij stikt in zichzelf. Wanhopig zet hij zich er toe een nooduitgang binnenwaarts te graven. En aan het uiteinde van deze gang, op het eindeloos terrein van zijn onderbewustzijn? Daar ontmoet hij opnieuw natuur en wereld, maar dan verminkt, gedrochtelijk, gevaarlijker dan voorheen. Tussen de uiterste buitenwereld en de uiterste binnenwereld die in zoverre aan elkaar identiek zijn dat de binnenwereld het door de waarnemende eenling vertekende spiegelbeeld van de buitenwereld is, tussen de ene en de andere vijandelijke macht dus beweegt zich de eenling, heen en weer - en steeds opnieuw teruggeworpen.

Maar de creatieve mens wil zich uiten, hij wil geven, uitdelen, hij wil zich met de wereld, als een minnaar met zijn meisje, verbinden. Hij is niet de burgerlijke individualist die zich tussen de buitenwereld en binnenwereld achter de eerste de beste partij, onafhankelijke, of clerikale krant verschanst. De verleiding en het gevaar is dus groot dat de geniale europese mens zich zelf met zijn creativiteit uit wanhoop vernietigt. En inderdaad, daar is hij voortdurend op uit. Tussen noodgedwongen wereldverovering en zelfvernietiging ligt zijn werkzaamheid. En deze werkzaamheid wordt paradoxaler, naarmate de zelfvernietiging gepaard gaat mèt wereldverovering. En dit is het geval bij de volstrekt surrealistische houding, de tegendraadse genialiteit van de europeaan die als een generaal de wereld verovert door zijn meest geperfectioneerd troepenmateriaal te laten verdrinken.

Het werk waarmee Nietzsche zichzelf in de waanzin[13] dreef, - waanzin die al groeiende op haar beurt het werk van constructie deconstrueert tot niet te berekenen onberekenbaar organisme - heeft de wereld veroverd, en voor u, op het gebied van de beeldende kunst werkzaam zijnde, is Van Gogh's invloed hier als voorbeeld van de door mij bedoelde surrealistische levenshouding misschien nog treffender. Maar laten wij nu eindelijk eens de poëzie gaan aansnijden.



Fragment uit het manuscript van Lucebert.

Er werd mij gevraagd deze lezing zo eenvoudig mogelijk te houden. Dat ik u gevoerd heb in een wat ingewikkelde en hier en daar abstracte bespiegeling, dat moet u mij maar vergeven. Ik ben bang dat vooral mijn aanvallige luisteraarsters zich bijzonder aan mij geërgerd hebben. Ze hebben groot gelijk, wanneer ze het theoretische verafschuwen, vooral ten aanzien van de poëzie.

Poëzie is een moeilijk nader te definiëren begrip. Een gedicht, vooral een modern gedicht is een akelig ongewoon en onbegrijpelijk ding. Toch is het een feit dat vrouwen heel gemakkelijk tot goede verstaanders en begrijpers van poëzie kunnen worden opgeleid. Het is n.l. zo dat wanneer een vrouw met een poëet eens te bed is geweest, zij voor heel haar verdere leven een juist begrip heeft voor poëzie, ook voor de moeilijkste poëzie. Hoe de Heren nader tot poëzie te brengen, dat weet ik niet. Er zijn onder de dichters maar weinig homo-sexuelen.

Toen ik nog een min of meer indifferent knaapje was, schreef ik gedichten die ik zong. Ik had weinig studiezin, leefde geestelijk van de hand in de tand. Dit doe ik vandaag den dag nog, alleen niet meer met zoveel argeloosheid als toendertijd. Want toen bezat ik bij de drang om te schrijven, een spontaniteit, die mij nu vrijwel ontbreekt en waaraan ik nu met een tikkeltje weemoed, de weemoed van de ouderdom, zou ik haast zeggen, terugdenk. De allereerste gedichten die ik schreef, zo ongeveer op mijn 15de jaar, waren niet veel meer dan imitaties van dichters die ik toen las[14]. Dat ik mij aangetrokken voelde tot degenen die toendertijd nog met zoiets als experimenteel werden gekwalificeerd, dat was reeds een veeg teken.

Vooral de verzen van Marsman uit diens duyts-expressionistische periode waren mijn voorbeelden die ik dan ook natuurgetrouw volgde. Maar aan het eind van deze epigonistische periode, zo omstreeks mijn 21ste, 22ste levensjaar kwam de ware aap uit mijn mond. Iets van dat wat ik toen voortbracht zal ik zometeen laten horen. Maar eerst nog enige opmerkingen voor de goede verstaanders onder U. Die Unschuld des Werdens, waar ik zoëven over sprak, deze onschuld is natuurlijk nooit helemaal zuiver geweest. Het was als het ware een kinderogenonschuld met de erfzonde als verklikker er achter. Er is zeker ook heden tendage nog wel een jeugd mogelijk die zich alleen en uitsluitend met Danny Kaye of met de boterbloemen in de wei vermijt, maar het is even zo zeker dat ik zulk een jeugd niet heb genoten. Mijn vroege belangstelling voor gevaarlijke en verderflijke lectuur b.v. of mijn flirt op 14 jarige leeftijd met de bolsjewistische partij[15], ik bezocht toen c.p. vergaderingen en stond er met gebalde vuist de internationale te zingen, de oproerige geschriften die ik toendertijd, dat was kort voor de oorlog, in het geheim des nachts op schuttingen en muren plakte, al deze neigingen wijzen op een conflictstof waarmee geen mens zich puur naïevelijk kan bezig houden. Wanneer ik dus zeg dat het nu voor te lezen gedicht met zijn vorm en zijn inhoud een spontane, argeloze geesteshouding verbeeldt, dan dien ik hier aan [toe] te voegen dat die argeloosheid en spontaniteit uit een niet volkomen doordrongen zijn van een gecompliceerd wereld- en tijdsbeeld voortkomen, alhoewel dit wereld- en tijdsbeeld zich in de vorm van het gedicht, als artistiek tijdverschijnsel, het expressionistische n.l., al reeds wel aandient.

= Zonnerijzedans =

molukken van RUK RUK ruk elevA-átor
DRAF en drom er STIJGT daar haan een zon-een-oeverbraan...
maar te morgen dan de doop de regevinnen neer
DaUw is weer de ogenappels gras

K L O P en de gong der maan staat aan te p á á r s e n
van de SLAG wij slaan wij slaan de maan

immers IS HET NIET IS HET NIET - laat de echo kooóoper
sterren IEndenen te meer
de huid spant Ogen

gaat er naar de meteooooren
elevA-átor - gaat er
SLAAP van de lucht
hij is van de SCHAAPEN[16]

Degenen die wanhopig naar de zin, de betekenis van dit lied vragen, kan ik gauw uit de brand helpen. Het heeft de betekenis van het geschreeuw der maartse katers, het gebrul der bronstige ossen. Het spijt mij wel, maar dit is zelfs voor het blote verstand niet veel.

Nadat ik de officiële letterkundigen, oftewel de officiële letterkunde beoefenende schrijvers ontmoet had verdween zienderoog, of liever, hoorderoor het spontane, epidemische, spermatozoïsche geluid uit mijn werk. Tenallentijde was, is, en zal zijn het contact tussen kunstenaars onderling van het hoogste belang voor een ieder afzonderlijk. Helaas leggen en onderhouden niet alle kunstenaars contact met elkaar uit loutere artistieke overwegingen. Dit is altijd wel min of meer het geval geweest, maar ik geloof dat vooral in deze tijd de concurrentiestrijd op artistiek gebied erg groot is. Groot, maar niet groots. Een onderlinge wedijver voortkomend uit een jalousie de métier kan grootse dingen tot stand brengen, maar een enghartige, voorzichtige, baantjesjagerige roddelpolitiek zoals die heden door vele overigens achtenswaardige kunstenaars tegen de vermeende concurrent-collega's bedreven wordt, is natuurlijk funest, funest niet alleen voor de bedrijvers en slachtoffers van deze politiek, maar ook voor degenen die zich om de een of andere reden buiten dit geharrewar mogen kunnen willen of moeten houden. In een maatschappij levend, die hem als parasiet, luilak of in het gunstigste geval als een geaffecteerde clown beschouwt, heeft de oprechte kunstenaar alle reden om ten aanzien van zijn tijd pessimistisch te zijn, wanneer hem naast de onverschilligheid der gemeenschap ook nog een volkomen sjagger- en schund sfeer toewaait vanuit de kleine gemeenschap zijner collega's waarvan hij toch zeker begrip en belangstelling voor zijn streven en persoonlijkheid mocht verwachten. Maar in deze versplinterde zich in dualismen [verterende?] 20ste eeuw zijn ook de artiesten versplinterd, niet bij machte een eenheid te vormen, de eenheid die hen toch als het ware door de onverschillige, ja zelfs vaak vijandige buitenwereld wordt opgedrongen.

Met het bewustzijn, dat men in zulk een onsamenhangende en dientengevolge hi[ër]archieloze en toch zorgvuldig de anarchie mijdende tijd, toch als dichter door middel van het woord invloed moet uitoefenen op de medemens, want daarvoor heeft de dichter een stem gekregen en daardoor is de poëzie een onderdeel van de magie, zingt de thans levende dichter niet meer, maar hij brult, krijst, blaft of miauwt.

Geachte toehoorsters en toehoorders,

In een tijd dat ik een onbewoonbaar verklaard huis bewoonde[17], moeite had de luizen te onderhouden, kwam ik zo nu en dan in een kroegje, alwaar souteneurs, klaplopers, aspirant hoeren, krampachtig de genialiteit zoekende schilders, hun avondlijk vermaak zochten. Ik zelf behoorde tot de categorie klaplopers. Met een jonge niet zeer oude vrouw, een apenharen schilder, een valse trekker van horosco-

pen, een verlopen kunstzinnige tandarts e.a. zat ik op zekere avond in dit kroegje drinkende op de zak van de horoscopentrekker. Een uit het ouderlijk evenwicht geslagen kantoormeisje zei op een gegeven ogenblik dat ik wel eens mee zou kunnen doen aan de Passiespelen. ‘Als Christus’, zei ze. ‘Ik dacht dat Christus wit was’ zei de jonge niet zeer oude vrouw. Deze vrouw nu, om kort te gaan, had twee kinderen, niet geëchte kinderen, zoals dat wel eens heet. Ze had zeven jaar op de vader dezer kinderen gewacht. ‘Als hij nu op kwam dagen sodommieterde ik hem de trappen af’, zei ze me op een keer in een vertrouwelijk kwartiertje. Deze mededeling en het achteloos uitgesproken zinnetje ‘Ik dacht dat Christus wit was’, waren deels in mijn onderbewustzijn, deels in mijn bewustzijn de gegevens voor een gedicht. De zin: ‘ik dacht dat Christus wit was’ is overigens op zichzelf hoogst poëtisch. De vrouw wilde er mee zeggen: ik heb me altijd Christus als een oude witharige man voorgesteld. Merkwaardig is dus dat zij de figuur van Jezus van Nazareth, de Zoon en de 2de persoon der Hl. Drieëenheid versmolt met de figuur van God de Vader, de 1ste persoon de Hl. Drievuldigheid.

Het gedicht Christuswit nu werd voltooid binnen een tijd die nodig is om het over te schrijven. En toch is er qua spontaniteit een grote afstand, een groot temperatuursverschil tussen dit vers en de Zonnerijzedans van zoëven.

= Christuswit =

ik dacht dat christus wit was
zij hebben mijn mannen meegenomen kind en maskers
ik zie en doe niet anders meer dan als een huid zijn van mijn passen
nu ben ik je kleine ankerende stoomboot mond
maar straks zal ik ver hangen van je als een egelspin vervreemd

ik dacht dat hij ons wit zou zitten
maar hij was maar veld en onze leliën geknipt
ik wipte menigmaal met om zijn ademen je hoofdje tule
maar brak ik dan niet weg jouw schotsen y chroomstalen kil

daar wij dus geaard de beren schuimwarmte der gekarnde zon
en niettemin retorten zochten om verdriet te verdrijven
door de matglazen spiralen onzer slapende lijven
moest dan bij het herhaalde oversteken onzer getaste sterren
het gewicht onzer boodschappen zwart gedrukt gaan
en alles vals verstaan zijn

je maakte je ogen open met mijn valse sleutels
dat was bedacht als leliëngroei en zo gezaaid

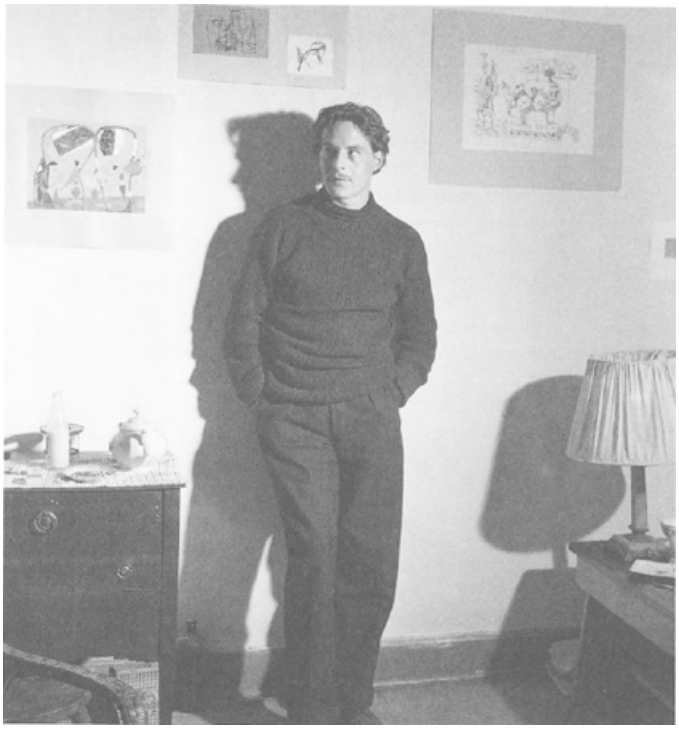
oxyde wild kind
groeven wij niet met de dwaze hoofden luiken uitkijk naar elkaar
onze haren stonden alleen - hier en daar onze ogen
en waren wij niet verdwaald reeds voor het toegaan der smakende vazen

nochtans ik dacht dat christus jij mij wit was
ik dacht jij stond portaal moskeeën teder
de woestijn nergens zo gezuiverd dan jij
ik spelde ik dacht ik spelde de cactussen achterdocht
en naaide voor jou in mijn toegeplakte kamer langzaam liefde
het werd een moeizaam tafelkleed voor ene beker

nu drink ik reeds vergeefs de zeven jaren
zo verloren als het nog maar zijn kan in het stof onder mijn kasten dwang

ik wilde dat dit drinken
ik wilde lieveling dit drinken
ik wilde christus lieveling dit drinken
dat het wit was lieve wit was
ik dacht dat christus altijd maar gewoon mij wit was[18]

Een oppervlakkige inhoudsanalyse van dit gedicht brengt al aan het licht dat er geen eenvoudige natuurlyriek in zit. Ja, men zou zelfs mogen veronderstellen, dat er in het gehéél geen natuur in zit. Ook geen menselijke natuur? Het is toch bedoeld als de stem van een mens, die klaagt over een verloren liefde! Dit is op zichzelf heel natuurlijk. Maar toch; de menselijke natuur in dit gedicht is in zoverre gedenaturaliseerd, dat ze niet meer in staat is, op geen enkele wijze, ook niet in de herinnering, zelfs niet in het verlangen, een emotionele verbintenis aan te gaan met de ander. De mens die zegt: ‘ik zie en doe niet anders meer dan als een huid zijn van mijn passen’ en zegt van een vroegere beminde: ‘je maakte je ogen open met mijn valse sleutels’ en bovendien nog bevestigt: ‘ik naaide voor jou in mijn toegeplakte kamer langzaam liefde het werd een moeizaam tafelkleed voor éne beker’, zulk een mens is niet verlaten, zelfs niet eenzaam, maar hij is een gevangene. Maar een gevangene in vrijheid. En hierin ligt het onnatuurlijke van ons huidig menselijk bestaan. Wij zijn gevangen in het zelfgevoel en aldus geïsoleerd, maar genieten de vrijheid van het andere, de buitenwereld, zus of zo of zozus of ziezo te denken. Indachtig de voorgenomen eenvoud wil ik hier niet al te diep op in gaan, en ik zou het misschien ook niet kunnen, per slot van rekening sta ik hier niet als psycholoog maar als dichter, in ieder geval blijkt uit het zoëven gelezen gedicht welke menselijke toestand van vereenzaming ik bedoel. De over de verloren geliefde klagende verlatene voelt de geliefde niet, zij denkt hem, kan hem alleen



Lucebert in 1951 (foto Eli van Zachten, Maria Austria Instituut, Amsterdam).

nog maar denkende, alleen via de ratio in haar herinnering benaderen. Het werkwoord ‘denken’ wordt dan ook in het gedicht op velerlei wijze gebruikt: ‘ik dàcht dat christus wit was’, ‘ik dàcht dat hij ons wit zou zitten’, ‘dat was bedacht als leliën groei en zo gezaaid’, ‘ik dacht jij stond portaal moskeeën teder’, ‘ik spelde, ik dacht, ik spelde de cactussen achterdocht’, en tenslotte weer ‘Ik dacht dat christus altijd maar gewoon mij wit was’.

Over het rythme nog een enkel woord. In het gedicht ‘Christuswit’, is een eenheid van rythme nauwlettend gehandhaafd. Deze eenheid overkoepelt als het ware de innerlijke gespletenheid, de splitsing tussen denken en voelen, tussen het zelf en de ander, en daardoor schijnt het alsof dit vers qua inhoud, qua stemming zich geheel en al aansluit bij de traditionele poëtische liefdesklacht.

Een ander vers waarin dit schijnbaar verzoenende rythme misschien nog sterker spreekt dan in christuswit, is in Rome geschreven. Vandaar misschien dat dit gedicht metrisch en rythmisch beschouwd, welhaast antiek aandoet. Rome is een verbijsterende stad. Men denkt aanvankelijk: dit ìs geen stad binnenlands gelegen, dit is een havenstad, want alleen in grote havensteden heerst zoveel spanning en lawaai als in Rome. De hele westerse cultuur ligt er op straat, te grabbel. In deze stad, waar, naar het heet, de plaatsvervanger van Christus, de vredesvorst, zetelt, is nergens vrede te vinden. Half vergane Romeinse tempels liggen kreunend tegen de gezwollen lijven van barokke tempels, een processie met het sakrement des altaars kruist een communistische betoging, de vreselijkste armoede is ondergebracht in renaissancistische patriciërswoningen. Ik kwam er, in een ristorante economico in aanraking met een ondergrondse fascistische organisatie. De chef van deze beweging vroeg me of ik in Holland voor hem de verzamelde werken van Nietzsche kon opscharrelen. Ik bleef uiterst beleefd. Per slot van rekening was ik een, in alle binnenlandse politieke en filosofische verwikkelingen gedesinteresseerde vreemdeling. De ondergrondse chef was ook alleen maar een miezerig kantoorklerkje die armzalige moeite deed soldatesk te schijnen. Hij resideerde in een spekflets pensionkamertje en gaf engelse les aan net zulke piep-mannetjes als hij er een was. Ik heb met de belofte dat ik het oeuvre van signore niëtzsche zo spoedig mogelijk op zou sturen, alleen maar cigaretten gebietst, veel cigaretten. Ik heb n.l. de gewoonte van weinig geld te bezitten en ook in Rome stond ik onder de macht van die gewoonte. Een heel andere gewoonte is die der kantoorklerken, de gewoonte te dromen van macht te bezitten over wereldrijken. Het avondland, het occident, hinkt op de horrelvoeten van het burgerlijk ressentiment, de wrok tegen schoonheid en waardigheid, naar de afgrond. In Rome, temidden van de uiterste vulgarisatie der romeinse-christelijke levenswijze, schreef ik [...][19] liefdesgedichten met latijns evenwichtig rythme, maar met in de inhoud maar heel weinig latijnse matigheid.

Helaas, ik kon daarginds niet meer doen dan spreken over de enige toestand waarin het huidig bestaan gerechtvaardigd schijnt: n.l. de toestand van levenloosheid, van niet meer te bestaan. Ik geef toe, dit is defaitisme, maar, het is een romantisch defaitisme. Zolang ons defaitisme nog romantisch is, zolang hebben wij moed, een moed waarmee we ons distantiëren van de slapheid welke wij gewoonlijk aan het defaitistisch karakter hebben toe te schrijven.

Liefdeslyriek, sexuele symbolen, antiek hedonisme, actueel cultuurpessimisme worden in het hier volgend gedicht dooreengehaspeld zoals de radio's van buurman 1-2 en 3 hoog wel eens tegelijkertijd ‘Good night my love’, politiek weekoverzicht en die Hohe Messe ten gehore brengen.

= 1ste Romeinse elehymne =

watermarmer braak mij mijn ruïne heil
de aeroplane stalagmiete zuilen mijner ziel
en zweet zo suizend als mijn lichaam steil
staande, in de op drift geheven jagers mijner taal.

de omberwoeste zoenen van de vrees
mijn mond verkaveld door hun willekeur,
ik smoor hen in de riem van gassen smaak
- ben ik de branders zo - mijn ogen zien verkoold.

verbindt mij - via sacra - weer tot een kolommen tong
de straffe marmervinger van verrrukte stem
een tempel van het jodelen genot
waar media - besneeuwd - het altaar echo-ego staat.

want alles wat ik worden kan is om geluk:
een naakt en zuiver lied door de antieke slaap.
ik droomde: Gijpen hebben de syllabe voet of oog
bedroefd met knagen - daarom klaag ik nog, Saturnus Sacrificio.

met mijn liefste moe - haar mond een part verbitterde meloen
mijn zoen de dorre beet onttande maan in starend vlees -
oh zalf ons - Vesta - morgen als het raam voorover
in de handen glimlacht uit het bachanale licht.

laat dan mij sperwerhuilen van genot
stervend onder de arcen
en over mijn mond de dobber van de lach
dansen mijn rijen kanaluren rijm, voor het verstijvend, hinkend continent.

U heeft misschien wel eens gehoord of gelezen over een zgn. aards en hemels dichterschap. Deze begrippen hebben een geruime tijd in het litterair-kritisch jargon rondgespookt. Er was voor de oorlog, niet alleen elders, maar ook hier te lande een behoefte de poëtische ontroering op anecdotische wijze uit te drukken. Het ging er niet uitsluitend om gewone alledaagse zaken en dingen in het gedicht te betrekken, dit toch deden de anti-anecdotische, hemelse dichters ook wel, maar de alledaagsheid werd gezocht als aanleiding tot en onderwerp van het gedicht, de alledaagsheid werd doel, en was niet zoals bij de zgn. hemelse dichters middel om aldus aan de hand van het betrekkelijke sneller tot het met niets meer in betrekking

staande te komen. In het aards dichterschap overheerste het sociale sentiment, in het hemels dichterschap als van ouds wel een gevoel van universele verbondenheid en eenheid, maar zeker geen overheersende sympathie voor een groep, een klasse, ja, zelfs geen min of meer nauwkeurige liefde voor de mensheid.

Deze begrippen: aards en hemels met al hun wereldbeschouwelijke inhoud en achtergronden raken als kwalifikaties niet en nooit het wézen der poëzie. Dit doet trouwens geen enkele kwalifikatie. Het goede anecdotische vers, een vers dat bijv. Tante Trui en haar ouwe koeien als onderwerp en zin heeft, is en blijft een stuk poëtisch gevoel, ook al vind[t] men het onderwerp volslagen ridicuul, banaal of ondichterlijk.

Toch moet men op louter gevoelsgronden, en op déze alleen, tot de erkenning komen dat in verhouding tot het hemelse genre, de zgn. aardse poëzie een smalle, weinig krachtige, en helemaal geen overweldigende indruk maakt. Typisch aardse dichters zijn bijv. Ed. Hoornik en J. van Hattum, hemelse: A. Roland Holst en Gerrit Achterberg. Welnu, tegen Roland Holst en Achterberg staan Hoornik en van Hattum als twee kopjes thee tegen twee wereldzeeën. Niet omdat de laatsten minder intelligente en minder oprechte mensen en dichters zouden zijn dan de eerstgenoemden. Maar doordat zij als dichterlijk geaarde mensen wel de wind van de verre bron der poëzie door de haren voelden waaien, maar als redelijk ingerichte staatsburgers de fata morgana's die genoemde wind met zich voert, niet voor waar wilden en konden houden. Dit doet de hemelse dichter wel, en met recht.

‘Dromen zijn bedrog’ constateert men. Maar waarom dan niet tevens vaststellen dat de bedrieger, die achter dat bedrog schuilgaat, vandaag den dag ontelbare mensenlevens vernielt. Alleen de psychiaters varen wel bij de dromen die eens door zijn patiënten voor bedriegingen en spielereien waren aangezien.

Ik stel voor de formule hemels-aards dichterschap te completeren met het helse. De sterkste representanten van de hedendaagse dichtkunst kan men gerust een hels dichterschap toedichten. Hun sentiment is niet dat van de hemelse dichter, dat van het verlangen, van de heimwee naar het paradijs, het Elysium[20], is ook niet het sentiment van de aardse dichter, dat van de burgerlijke berusting in of verontwaardiging over klein bezit en klein verlies, maar het is het gevoel van angst, foltering, van aards of hemels georiënteerd, zowel voor het een als het ander ontluisterd te zijn door een hels bestaan. Dit inzicht, dat zowel de hemelse, de hogere, ideële wereld als de aardse, gewone, normale wereld in de hel niet alleen ontluisterd kan worden, maar daar zelfs haar laatste bestaansmogelijkheid kan verliezen, dit inzicht wordt in onze tijd dubbel en dwars, dwarser en dubbeler dan ooit gemeden. Maar waar is en wat is deze hel? Het is onze duistere kant, het ligt aan de andere kant van ons verlicht bewustzijn dat redeneert, organiseert, indeelt en dat alle ongeregeldheden, de oerdriften, de instincten, de a-sociale neigingen, het geslachtelijke, de moordlust, de doodsdrift op de duistere kant werpt, en het daar maar een hel laat worden, een hel bevolkt met Hitlers, U-bommen, impotentie,

coca-cola, Nobel-prijzen, afgekloven nagels, stenografische verslagen, worstelkampioenen, schoenen-fixaties, bevolkt met de hele sante-kraam waar niemand, met de hand op het hart, meer een stuiver voor geeft maar waaraan een ieder zich ophangt als waren we allemaal prijsworsten, te verkrijgen op het volgende schuttersfestijn.

Geachte toehoorsters en toehoorders, zoals u allen gewaar is geworden: De riolen zijn uitgebreider dan de w.c.'s, de w.c.'s zijn kleiner dan de huiskamers. Wij hebben uiterst geraffineerd hygiënisch ingerichte w.c.'s, maar we hangen er het liefst verjaarkalenders in op om toch vooral de tijd en de economie niet te vergeten. De riolen, in godsnaam natuurlijk, blijve buiten ons gezichtsveld, we zijn als de dood zo bang voor riolen, ik zeg, als de dood zo bang. Want in de onderwereld, in de hel alleen heeft 'n ieder de kans de duivel of de dood z'n nek om te draaien. Daarboven, boven de riolen, in de geordende samenlevingen hoor je alleen maar kuiten rammelen. Wie niet minstens 5 minuten van zijn levenstijd volslagen krankzinnig is geweest, die houde het er maar voor, dat hij een übertier is, een dier met een mooi groot waterhoofd, een waterhoofd dat voortdurend leegloopt, vergetelheid, vergetelheid, vergetelheid zoekt uit angst voor de angst die de droom niet als een werkelijkheid, maar als een bedrog voorspiegelt.

Met dank aan Tony Lucebert voor haar toestemming tot publicatie van Luceberts lezing.

Eindnoten:

11 Lucebert spelt steeds: ‘eeuropese’ en ‘eeuropa’.
12 Deze ontkenning ontbreekt in het handschrift maar moet hier, gezien de context, wel bedoeld zijn.
13 In de marge, moeilijk leesbaar: ‘Nietzsche's handeling/werk en onhandigheid/waanzin samen hebben de wereld van de 20ste eeuwse mens veroverd en veranderd.’
14 In een schrift dat Lucebert in 1948 achterliet in een van zijn onderkomens - nu aanwezig in het Letterkundig Museum - schreef hij gedichten over van o.m. Rilke, Stefan George, Trakl, Van de Woestijne, Henriette Roland Holst en Gezelle. Marsman komt hierin niet voor. Wel las en citeerde hij Marsman veelvuldig in zijn vriendenkring van rond 1940 en voor zijn kamergenoten in Apollensdorf (1943). Zie *Lichtschikkend*, p. 60 vv.
15 In de periode 1939-1941 noemden Bertus Swaanswijk (Lucebert) en zijn vriend Johan van der Zant (Hans Andreus) zich een tijdlang communist. Zie *Lichtschikkend*, p. 60-62.
16 Naar een typoscript uit 1949. Zie hierover de toelichting.
17 In 1947-1948, daarna incidenteel tot eind 1949, woonde Lucebert samen met de beeldhouwer Atze Haytsma in een onbewoonbaar verklaarde woning aan de Binnen Brouwersstraat 3 te Amsterdam.
18 Naar een geluidsopname uit januari 1951. Zie de toelichting.
19 Er lijkt te staan: ‘5 em.’, ingevoegd met verwijspijl. Dit zou eventueel kunnen betekenen: ‘vijf emotionele’. Het is bekend dat Lucebert in 1949 meer Romeinse elehymnen schreef dan de drie die in *apocrief* zijn opgenomen. De hier afgedrukte tekst van de eerste Romeinse elehymne komt uit een typoscript uit 1949. Zie de toelichting.
20 Gespeld als ‘ylisium’.

Jos van Waterschoot
Willem Elsschot als stripheld

JOS VAN WATERSCHOOT (1965) is beheerder van het Strip Documentatie Centrum Nederland (SDCN), onderdeel van de Bijzondere Collecties van de UB Amsterdam, secretaris van Het Stripschap en conservator van het Multatuli Museum te Amsterdam.

Staand voor de werktafel van de schrijver Kamiel Vanhole kijk je in de verte uit op de abdij van Vlierbeek. Het is een imposant gebouw dat wordt omgeven door bossen en landouwen. We bevinden ons in Leuven, deelgemeente Kessel-Lo. Terwijl ik van het uitzicht geniet, zoekt de schrijver zelf tussen de vele stapels boeken en andersoortig bedrukt en beschreven papier naar dat ene grote pakket. Als hij het gevonden heeft haalt hij er een stapel tekeningen uit. Ze zijn op groot formaat, groter nog dan A 3. Het gaat om een stripverhaal, maar een heel bijzonder. De eerste tekening toont een straattafereel. Het bijschrift luidt: ‘Op 7 mei 1882, in een van de eerste huizen op de Antwerpse De Keyzerlei, wordt Alfons Jozef De Ridder geboren.’ Deze Alfons Jozef De Ridder zou later bekend worden als Willem Elsschot en wat Vanhole zojuist tevoorschijn heeft gehaald is een biografie van de vermaarde Vlaamse auteur in stripvorm.

Voor het verhaal achter deze strip moeten we terug naar 1983. Op 14 februari om 19 uur 's avonds vindt in de hal van het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel de opening plaats van de tentoonstelling ‘Willem Elsschot 1882-1960, beeldverhaal, foto's en documenten’. Bij de vermelding van het tentoonstellen van foto's en documenten zal niemand raar hebben opgekeken, maar ‘beeldverhaal’ wordt als eerste genoemd en dat intrigeert. Want niet veel mensen zullen Elsschot en zijn werk associëren met een beeld- of stripverhaal. Toch was dat het geval. Op een bij de tentoonstelling uitgedeelde folder wordt een en ander verduidelijkt: ‘Voor de tentoonstelling “Willem Elsschot 1882-1960” is de biografie van Alfons De Ridder - Willem Elsschot door Kamiel Vanhole (scenarist) en Dirk Geets (tekenaar) bewerkt tot een eigen-zinnig stripverhaal. In tegenstelling met een “ernstige”, doortimmerde biografie worden leven en werk niet steeds van elkaar gescheiden: autobiografische elementen uit Elsschots werk vullen, waar passend, strikt feitelijke gege-

vens aan. Een groot aantal foto's, documenten en markante citaten kunnen de waarachtigheid van deze benadering slechts bevestigen.'

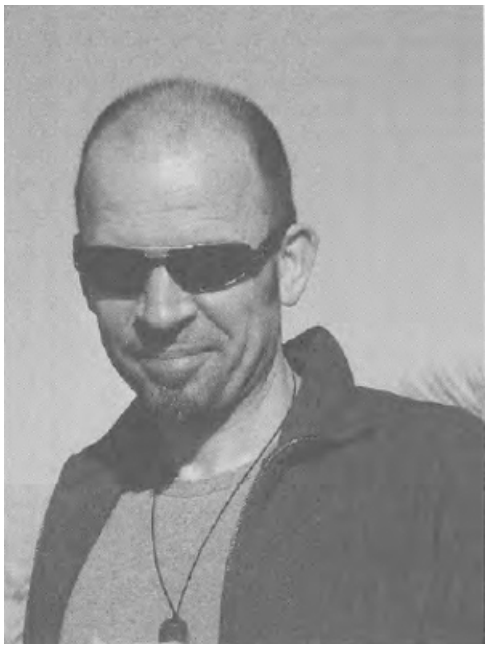
Het is waar, Vanhole laat vooral de eer aan Elsschot zelf. Hele pagina's zijn letterlijke citaten uit Elsschots werk, zoals de pagina's 2 en 3 en de pagina's 11 tot en met 15. De ingevoerde lezer zal hierin de avonturen herkennen van de romanfiguur Kareltje die in *Een Ontgoocheling* (1921) figureert.

Het idee voor de verstripping van Elsschots biografie was blijkens een bericht in *Het Laatste Nieuws* van 16 februari 1983 afkomstig van de Vereniging ter Bevordering van de Nederlandstalige Literatuur in België, de initiatiefnemer en organisator van de tentoonstelling. Vanhole voegt daar desgevraagd nog aan toe dat het meer specifiek om de persoon Paul Buekenhout ging als bedenker van het plan. Hij wilde 101 jaar na de geboorte van Elsschot op een ludieke manier aandacht besteden aan een van de grootste Nederlandstalige auteurs uit de Belgische geschiedenis.

'Leven en werk van Elsschot lopen dooreen in zwart-wittekeningen aan de muur. Een eigenzinnige strip met knipoogjes naar Elsschotkenners, maar daar blijft het dan ook bij,' aldus *Laatste Nieuws*-reporter Frieda Joris die klaarblijkelijk niet erg enthousiast was over de biografie in stripvorm. Dat was ze ook niet over de eregast die was uitgenodigd om de opening te verrichten en de avond op te vrolijken, de Nederlandse schrijver J.M.A. Biesheuvel. 'Waarom moest ik, een Hollander, komen spreken, terwijl de Vlaming Elsschot de grootste schrijver van het Nederlands taalgebied is?' vroeg Biesheuvel zich af. En Frieda Joris vervolgt: 'Als eerbewijs aan zijn "geestelijke vader" liet Biesheuvel drie jaar geleden tijdens zijn trouwplechtigheid het "Huwelijk" van Elsschot door de ambtenaar van Schiermonnikoog voorlezen. Tot afgrijzen van zijn familie.' Aan het einde van de bijeenkomst las Biesheuvel het verhaal 'De Merel' van eigen hand voor. Dat doet de reporter verzuchten: 'De man heeft gelijk. Elsschot is de grootste.' Aanvankelijk was Simon Carmiggelt, die Elsschot vrij goed had gekend, uitgenodigd om de opening van de tentoonstelling te komen verrichten. Hij moest echter voor de eer bedanken. Walter Mees, een van de oprichters van het florerende Willem Elsschot Genootschap, herinnert zich zijn ontmoeting die avond met Biesheuvel. 'Quasi niemand interesseerde zich voor die vreemde Hollander Biesheuvel. Ik heb enige tijd met hem op een trap gezeten en een erg leuk gesprek met hem gehad.' (Wie zelf wil oordelen of de sceptische reporter gelijk heeft, verwijzen we naar de openingstoespraak van Biesheuvel die na dit artikel in extenso is afgedrukt.)

Terug naar de die avond ingewijde biografie in stripvorm. Wie Geets' tekeningen bekijkt kan niet ontkennen dat hij kan tekenen, al is het niet in de meest toegankelijke stijl. Geets studeerde aan het befaamde Sint-Lukasinstituut te Brussel waar zo'n beetje alle bekende Belgische striptekenaars het vak hebben geleerd. Dirk Geets herinnert zich: 'Eigenlijk ben ik het werk begonnen op het einde van het

Scenarist Kamiel Vanhole met de Elsschotstrip.



Tekenaar Dirk Geets.

laatste schooljaar (Sint-Lukas in Brussel, afdeling toegepaste grafiek). Het Paleis van Schone Kunsten Brussel zocht een tekenaar om een Elsschotstrip te maken voor een tentoonstelling, de scenarist hadden ze toen al.' Vanhole was in 1983 werkzaam als scenarist bij een tekenfilmstudio en had dus wel enige ervaring met het schrijven van scenario's die vervolgens in beeld werden omgezet. Zo publiceerde hij in het jaar van de Elsschotbiografie samen met striptekenaar Jacques Faton *L'ascension pneumatique de Michel Goffinard*, een stripverhaal dat bij de grote stripuitgeverij Casterman verscheen. Later zou hij ook theaterstukken, al weer in beeld gebrachte

tekst, en proza gaan schrijven. Vorig jaar verscheen zijn nieuwste roman *Bea* bij uitgeverij Atlas.

Scenarist en tekenaar vonden elkaar snel. ‘Kamiel heeft mij toen uitgekozen, aangetrokken door mijn nogal “zwarte” tekeningen,’ aldus Geets. ‘Het klikte meteen. Het maken van de strip heeft dan nog wel ongeveer een jaar geduurd na mijn studies.’ En over de werkwijze: ‘We zaten constant samen om ideeën te spuien en ook om informatie, foto's en locaties te zoeken en te bezoeken. Ik meen me te herinneren dat veel ervan op café gebeurde. De verhaallijn werd door Kamiel bepaald, de grafische invulling ervan was meer mijn taak. Maar eigenlijk viel daar niet echt een strakke lijn door te trekken.’

Vanhole las voor zijn deel van het werk alles wat hij van en over Elsschot te pakken kon krijgen. Ook ging hij samen met Geets op bezoek bij Elsschots zoon Walter De Ridder en kleinzoon Jan Maniewski (Tsjip) om het plan voor te leggen. Dirk Geets:

‘Wat tot dan toe enkel literatuur voor mij was geweest, werd werkelijkheid. Ik mocht de drempel overschrijden van de familie van Elsschot. En dat was tegelijkertijd een ervaring en een ontgoocheling. Ik herinner mij een groot, donker, deftig, indrukwekkend huis en dat de familie niet zo was te vinden voor de combinatie strip en Elsschot. In die tijd werden strips nog niet zo hoog ingeschat!’ De familie stemde er ten slotte mee in. Vervolgens zette Vanhole een scenario in elkaar Elsschot waardig.

Het verhaal zit vol knipogen en fictie en realiteit werden op speelse wijze vermengd. Geets zette het weldoordachte scenario daarna om in beelden. Zo zien we bijvoorbeeld al meteen op het allereerste plaatje waar in het bijschrift de geboorte van Elsschot wordt aangekondigd een kar rijden met de tekst ‘Kaas’ achterop. De tekeningen zijn zwart-wit en stralen een wat sombere sfeer uit. Maar ze zijn ontegenzeglijk sfeervol en passen uitstekend bij het verhaal. Het geslaagde experiment van scenarist en tekenaar kreeg een vervolg in het striptijdschrift *A suivre* (Wordt vervolgd). Daarin publiceerden Vanhole en Geets de licht absurdistische strip *Potscherven.* Na deze strip maakten ze er nog een, maar die is nimmer verschenen. Hierna zette Dirk Geets een punt achter zijn stripcarrière en werd ontwerper. Naar eigen zeggen kan men zijn werk nu vooral in de supermarkt bewonderen, als verpakking van allerlei producten. Hij is aldus toch nog een beetje in de voetsporen van de reclameman Alfons De Ridder getreden.

Vanhole en Geets hebben er geen echte verklaring voor waarom hun Elsschot-biografie in strip nooit gepubliceerd is. De meest waarschijnlijke verklaring is dat uitgevers er toen niets in zagen omdat het verhaal in stripvorm was en dat stripuitgevers er niets in zagen omdat het te literair was. Inmiddels zijn we bijna vijfentwintig jaar verder. In de tussentijd verschenen de stripverhalen van Art Spiegelman over de holocaust, werd de graphic novel onder aanvoering van tekenaars als Will Eisner steeds populairder en verstripte Dick Matena in Nederland met succes Reves *De Avonden* en Wolkers' *Kort Amerikaans.* Aardig te weten is dat Matena na *Kort Amerikaans* de novelle *Kaas* van Elsschot zal gaan uitbeelden. Strips en literatuur zijn blijkbaar ook in Nederland en België naar elkaar toegegroeid. De Amsterdamse uitgeverij De Buitenkant heeft inmiddels het voornemen in 2007, als Antwerpen de 125ste geboortedag van Elsschot viert, de onder het stof vandaan gehaalde Elsschotstrip in albumvorm uit te brengen. Het zal de eerste biografie van een Nederlandstalige schrijver in stripvorm zijn.

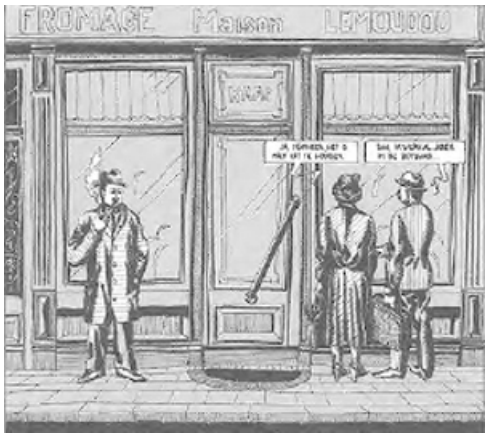
OP 7 MEI 1882, IN EEN VAN DE EERSTE HUIZEN OP DE ANTWERPSE DE KEYZERLEI, WORDT ALFONS JOZEF DE RIDDER
GEBOREN, ALS VOORLAATSTE VAN NEGEN KINDEREN, VAN WIE ER VIER JONG GESTORVEN ZIJN. ZIJN VADER
CHRISTIAAN DE RIDDER, DRIJFT EEN BAKKERIJ DIE OVER DE HELE STAD VERMAARD
IS OM ZIJN LEKKER BROOD.

Elsschot leest Anna van der Tak, collega bij de Schiedamse Werf Gusto, voor uit het manuscript van *Villa des Roses.*

Alfons De Ridder betrekt in 1913 met vrouw en kinderschaar een paar kamers in Laken, door de kamerverhuurster te overbluffen.

‘Aan wat Greshoff in een vers “der Vlamen heil'ge taalstrijd” noemde, nam Elsschot zijn leven lang deel’ (Simon Carmiggelt).

IN 1900 KOMT ER EEN OMMEKEER IN HET LEVEN VAN ALFONS DE RIDDER. HIJ IS NU 18 JAAR EN HEEFT ZICH AAN ZIJN EERSTE ZWEMPELERIDE VERZEN GEWAAGD. HET GLOEIT IN HEM. HET ENE MA HET ANDERE BAANTJE IS HIJ KWIJTGERAAKT. MAAR VAN HUIVERT EEN DOLEET MAG HIJ HET APPARIJ GENOEMD WORDEN. EN ZO KOMT HET DAT WE HEM IN GEZELSCHAP VAN EEN PAAR VRIENDEN DOOR DE VOORSTAD ZIEN FIETSEN, OP WEG NAAR DE KERMIS VAN BERCHEM. DE HERFST LOOPT OP ZIJN LAATSTE BLADEN.



‘Onderweg bleef ik staan voor een kaaswinkel en bewonderde de etalage.’ (*Kaas*).

‘Hij heeft nooit getracht kaas aan de man te brengen, maar wel zijn leven lang in publiciteit gedaan’ (Simon Carmiggelt).

‘Een ellendige Novemberavond, met een motregen die de dappersten van de straat veegt.’ (*Het Dwaallicht*).

J.M.A. Biesheuvel
Elsschot is de grootste

J.M.A. BIESHEUVEL (Schiedam 1939) was op 14 februari 1983 de gastspreker op de tentoonstelling ‘Willem Elsschot 1882-1960. Beeldverhaal, foto's en documenten’ in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel. Zijn openingstoespraak verscheen eerder in het Vlaamse literaire kwartaalschrift *Kruispunt* van juni 1983 en werd niet gebundeld.

Dames en Heren,

‘Un stout, un’ en ‘comment dit-on seigneur en français?’, ‘grote lantaarn, maar klein licht’, ‘tussen droom en daad staan wetten in de weg en praktische bezwaren’ zijn haast gevleugelde woorden in Nederland.

Karel van het Reve, Anton Korteweg, Frits Mulder, Simon Carmiggelt, ik en vele anderen beschouwen Elsschot als de grootste schrijver die het Nederlandse taalgebied heeft voortgebracht. Ik begrijp niet wat er toch aan de hand is, waarom kent u Vlamingen en wij Nederlanders elkaar niet wat beter, we spreken toch allen krek dezelfde taal? En, vraag ik me af, waarom moet een Noord-Nederlander deze opening doen? Nu ja, ik zie het in ieder geval als een grote eer. Op mijn een en twintigste, na mijn diensttijd, ben ik echt begonnen met lezen. Tot nu toe moet ik ongeveer drie- à vierduizend boeken gelezen hebben. Mijn lievelingsschrijvers zijn Kafka, Flaubert, Tsjechov, Somerset Maugham, Melville, Joseph Conrad, Vladimir Nabokov en Willem Elsschot. Het merkwaardige is dat al die schrijvers wereldberoemd zijn en Elsschot niet. Toch doet hij allerminst onder voor geen van de schrijvers die ik genoemd heb, hij is groot, zeer groot en zijn oeuvre is klein. Op zijn beklemmendst en meeslependst is Elsschot in zijn gedichten. Ik beschouw iemand als een ongevoelig stuk hout bij wie de tranen bij het horen van het volgende gedicht niet in de ogen springen:

Spijt

Dat in gemelijke grillen
ik mijn dagen kon verspillen,
dat ik haar voorbijgegaan
of een steen daar had gestaan.

Dat ik heel mijn zondig leven
heb gekregen zonder geven,
dat mij alles heeft gesmaakt,
dat ik niets heb uitgebraakt,

dat ik niet kan herbeginnen
haar te dienen, haar te minnen,
dat zij heen is en voorbij,
bitter, bitter grieft het mij.

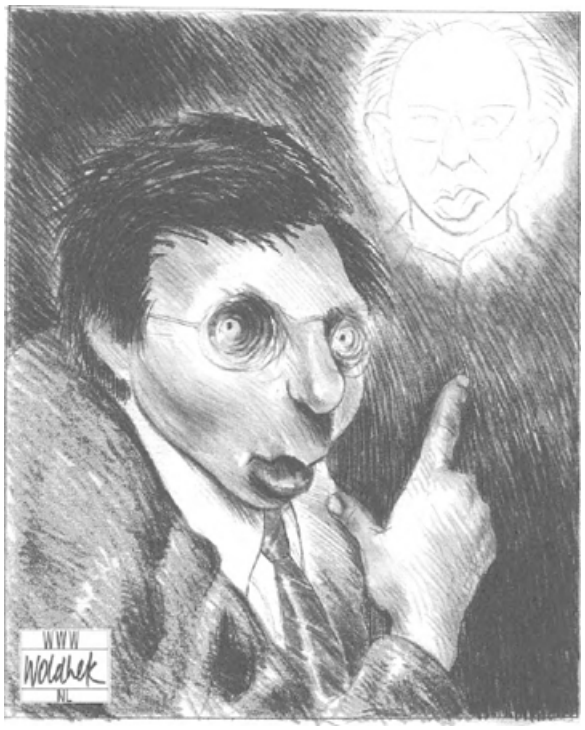
Maar de jaren zijn verstreken
en de kansen zijn verkeken.
Moest die kist weer opengaan
geen stuk vleesch zat er nog aan.

Priesters zalven en beloven,
maar ik kan het niet gelooven.
Neen, er is geen wenden aan:
als wij dood zijn is 't gedaan.

Ja, gedaan. Wat helpt mijn klagen?
Wat mijn roepen, wat mijn vragen?
Wat ik bulder, *wat ik zweer*?
De echo zendt mij alles weer.

Gij die later wordt geboren,
wilt naar wijze woorden hooren:
pakt die beide handen beet,
dient het wijf dat moeder heet.

Aan zulk een hevigheid van uitdrukken, aan zulk een smart, aan zulk een dwingend rijm en metrum kan zelfs Baudelaire niet tippen! Ik weet nu al dat Elsschot altijd mijn lievelingsschrijver zal zijn en ja, wat zou ik blij zijn geweest zo'n vader te hebben gehad, hoewel hij geen erg gezellige man schijnt te zijn geweest. Ik ben in ieder geval blij hem mijn geestelijke vader te kunnen noemen. Ik geloof dat hij tijdens zijn leven erg eenzaam was. Maar als je hem leest zie je dat hij een grote begaanheid en naastenliefde uitstraalt. Ik geloof dat hij de kinderlijke verbazing over alles en nog wat met alle grote schrijvers gemeen heeft, maar ook de melancholie, een gruwelijke eenzaamheid, onbegrepenheid. Toen ik een paar jaar geleden trouwde, ik kende mijn vrouw al drie en twintig jaar, kwam de ambtenaar, de dag voor het huwelijk, naar me toe met een groot boek, het stond vol met gedichten die



J.M.A. Biesheuvel en Karel van het Reve getekend door Siegfried Woldhek.

sloegen op een huwelijk of een bruiloft. Ik vond het allemaal rommel. Tientallen gedichten heb ik bekeken en ik kon niets vinden. Ik dacht: ‘Laat ik eens zien of er ook wat van Elsschot instaat.’ En God allemachtig, ik vond *Het huwelijk.* Nu zie ik liever gruwelijke ellende in prachtig dwingend rijm en metrum gegoten dan zoetgevooisde liefelijkheid in rammelende en slechte verzen. Mijn kennissen, vrienden en familie heb ik zwaar gechoqueerd toen de ambtenaar bij de huwelijkssluiting op het stadhuis van Schiermonnikoog de volgende verzen voorlas. Ik denk dat men zich afvroeg: ‘Moet die arme Maarten Biesheuvel op die manier met zijn Eva Gütlich door het leven?’

Toen hij bespeurde hoe de nevel van den tijd
in d'oogen van zijn vrouw de vonken uit kwam dooven,
haar wangen had verweerd, haar voorhoofd had doorkloven,
toen wendde hij zich af en vrat zich op van spijt.

Hij vloekte en ging te keer en trok zich bij den baard
en mat haar met den blik, maar kon niet meer begeeren,
hij zag de grootsche zonde in duivelsplicht verkeeren
en hoe zij tot hem opkeek als een stervend paard.

Maar sterven deed zij niet, al zoog zijn helsche mond
het merg uit haar gebeente, dat haar tóch bleef dragen.
Zij dorst niet spreken meer, niet vragen of niet klagen,
en rilde waar zij stond, maar leefde en bleef gezond.

Hij dacht: ik sla haar dood en steek het huis in brand.
Ik moet de schimmel van mijn stramme voeten wasschen
en rennen door het vuur en door het water plassen
tot bij een ander lief in eenig ander land.

Maar doodslaan deed hij niet, want tusschen droom en daad
staan wetten in den weg en praktische bezwaren,
en ook weemoedigheid, die niemand kan verklaren,
en die des avonds komt, wanneer men slapen gaat.

Zoo gingen jaren heen. De kindren werden groot
en zagen dat de man dien zij hun vader heetten,
bewegingloos en zwijgend bij het vuur gezeten,
een godvergeten en vervaarlijke' aanblik bood.

Getuigen van mijn huwelijk waren Karel van het Reve, Maarten 't Hart, Renate Rubinstein, Huib Drion, Mensje van Keulen en ik meende dat Willem Elsschot hier niet mocht ontbreken, wat voor droevigs hij me ook voorspelde!

Nu zou ik het eigenlijk over *Een Ontgoocheling*, de cognossementen, rosa in plaats van dominus en Kareltje moeten hebben. Dit verhaal is echter zo ontroerend en mooi dat iedere wetenschappelijke benadering erop plat zou slaan. Er valt maar een ding over te zeggen: ‘Men kan een novelle niet beter schrijven dan Elsschot *Een Ontgoocheling* heeft geschreven.’ Laten we hopen dat zijn geest hier nog rondzweeft en dat hij me kan verstaan. Welnu dan, ik roep tegen hem: Alfons, ik heb je lief, met je Laarmans, Boorman, Pol, Kips, Kareltje, Madame Gendron, Grünewald, Van Tiggelen, mevrouw Lauwereyssen en al die andere personen en helden die je zo volkomen levend voor ons hebt neergezet.

Tot slot waag ik het, dames en heren, om u te laten horen op welke manier iemand schrijft die heel erg van Elsschot houdt. Mijn verhaal heet:

De Merel

Een paar maanden geleden zat ik met een verhaal waar ik maar niet uitkwam. Ik had het idee in mijn hoofd, ook de dialogen maar ik kon de sfeer niet tekenen. Ik begon veertien keer achter elkaar aan hetzelfde verhaal. Toen kwam mijn vrouw op mijn kamer om te vragen of ik het avondeten wilde gebruiken. Wat mij anders nooit overkomt gebeurde nu: ik was woedend. ‘Wat eten?’, riep ik, ‘dat is onzin: er moet gewerkt worden en keihard, ik zal niet eerder eten voor ik dit verhaal af heb. Nietsnutten verdienen geen eten!’ Mijn vrouw hield aan, ze probeerde me vriendelijk te overreden. Dat werkte nog meer op mijn zenuwen. Ik wierp van woede de schrijfmachine op de grond, greep mijn vrouw en sprak ontzet: ‘Ik kan het niet meer, nu heeft het leven ook geen zin meer voor me’. ‘Je schrijft nu al tien jaar achter elkaar’, merkte mijn vrouw op, ‘je neemt nooit tijd voor vakantie. Zo raak je ook helemaal op. Jij moet er eens uit, misschien dat er dan een frisse wind door je geest gaat waaien, want zo raak je helemaal in een denkkramp. Als je zo doorgaat word je nog krankzinnig. Jij bent gewoon bezeten van schrijven’. Ik aarzelde aanvankelijk en toen begon ik naar haar te luisteren. Ik moest mezelf bekennen dat ik inderdaad een wonderlijke kluizenaar was geworden, somber en melancholiek, altijd maar op mijn kamertje. Tijdens het eten gaf ik haar gelijk en ik besloot te gaan reizen. ‘Je moet net zolang wegblijven tot je weer helemaal de oude bent’, zei mijn vrouw, ‘ik zal je missen en voor de poezen en hond Mikkie is het ook niet leuk, maar het is beslist het beste voor jou’. Drie dagen later vertrok ik naar Engeland. Ik logeerde bij een vriend in Norfolk en fietste daar vijf à zes uur per dag. Het was een heerlijk rustig landschap met weggetjes zonder auto's. Ik zag hazen, konijnen, fazanten, egels en patrijzen en licht glooiende velden vol gerst en koren. Ik fietste overdag en las des avonds. Ik at er goed van en genoot van mijn leven. Dat hield ik twee weken uit. Toen ging ik naar een vriend in Brussel. Ik bleef daar een week en ging twee avonden naar de bioscoop en een andere keer naar een uitvoering van werken van Brahms in de kathedraal van Leuven. Voor de rest zat ik op terrasjes en praatte met mijn vriend en zijn vrouw. Ik was jaren niet in het buitenland geweest. Amerika, bijvoorbeeld, had ik nog nooit gezien en zo vloog ik een week later naar New York. Ik zag dat daar het wegdek slecht was en dat er hier en daar stoom uit het asfalt op straat kwam, ik kocht veel boeken en langspeelplaten, ik zag op mijn hotelkamer televisieprogramma's, ik schaakte in het park met Amerikanen en zag de twaalfduizend gele taxi's op het eiland Manhattan rijden. Ik danste en genoot van het nachtleven. Ik wandelde de hele dag en bezichtigde minstens twaalf musea. Op het hoogste punt van de stad telefoneerde ik met mijn vrouw, ze moest ervoor uit bed komen. Ze haalde Mikkie aan de lijn en via de satelliet praatte ik, met uitzicht over de nieuwe wereld en de Oceaan, met mijn hond, dat was ontroerend. Ik at er Chinees, Mexicaans,

Braziliaans, Italiaans en Amerikaans. Ik zocht kennissen op en leerde heel wat uitdrukkingen. Ik kwam eenvoudig niet meer tot schrijven. Soms dacht ik aan mijn gebruikelijke leven: tien jaar had ik dag in dag uit op mijn kamer gezeten, achter die vermaledijde schrijfmachine, proberende om verhalen te verzinnen. Ik had inderdaad recht op vakantie en het mocht wel wat geld kosten. Toen ik New York had gezien, de wolkenkrabbers en de duizenden mensen, de warenhuizen en de bibliotheken, ging ik naar Wenen. Daar wandelde ik en genoot volop. Ik probeerde me te ontspannen. Ik luisterde in de concertzaal naar Mozart en Schubert die ik allebei bewonder. Ik dronk wijn op de terrasjes en rookte sigaren. Daarna wandelde ik twee weken op Schiermonnikoog, ik lag er op het strand en las in een luie stoel Nabokov en Gombrowicz. Om het programma vol te maken toog ik naar Madrid. Daar zag ik het Prado en woonde voor het eerst van mijn leven een katholieke kerkdienst bij. Ik was onder de indruk van de belletjes en de wierook tijdens de mis, het gregoriaanse gezang was prachtig. Op het balkon van mijn kamer, de deuren naar mijn opengeslagen bed stonden open, dronk ik 's avonds Campari en whisky en zag de Madrilenen in de zoele avondlucht over de boulevards flaneren.
Op een nacht, ongeveer om drie uur, werd ik wakker en hoorde buiten op een prachtige manier een vogel zingen. Ik meende dat het een nachtegaal was. De rillingen liepen over mijn lijf. Zo vaak had ik gelezen over de nachtegaal, ik had hem geschilderd gezien en op foto's, maar nooit had ik hem gehoord. Wat een loopjes, wat een trillers. De tranen stonden in mijn ogen. ‘God, wat is het heerlijk om te leven’, dacht ik, ‘maar in wat voor raar klein kamertje ben ik en wat hangen hier voor schilderijen? Ik ben hier nog nooit geweest. Het is niet New York, niet Norfolk, niet Brussel, niet Schiermonnikoog, niet Wenen, niet Madrid. En wat een vreemd bed. En wat ruikt het hier merkwaardig, ik heb die lucht wel eens meer geroken. Het is een parfum van iemand die ik goed moet kennen. Waar ben ik toch?’ Steeds hoorde ik de nachtegaal en het was mij wonderlijk te moede. Ik voelde vaag dat ik in een stad was en dat er honderden mensen om mij heen sliepen, zich waarschijnlijk niet bewust van het gezang van de nachtegaal. Ik probeerde in het donker te ontwaren wat er op de schilderijen stond, het bed beviel mij wel, ik richtte mij half op om uit te maken waar ik nu eigenlijk was en daarbij beroerde ik een slapend vrouwenlichaam. Lag ik ineens ergens met een vreemde vrouw in bed? Ik glipte het bed uit en ging de gang op. Wat een rare smalle gang. Ik deed twee deuren open en struikelde in het donker over een poes. Ik knipte het licht aan en merkte dat ik dit keer niet in Santiago, maar gewoon thuis was. De klok tikte vertrouwd en opeens schoot het door mijn hoofd: ‘Vijftien augustus, vandaag is moeder precies vier jaar dood, nu mag ik haar opbellen’. Ik nam de telefoon van de haak en draaide het nummer. ‘Met de beheerder van begraafplaats Schiedam’, zei een stem. ‘Mag ik

mijn moeder spreken?', vroeg ik, 'toestel 1545'. 'Een ogenblik', zei de man, ik hoorde iemand met papieren ritselen en vervolgens mompelde de man: 'Het is inderdaad vier jaar geleden; ik verbind u door'. Er was wat gekraak in de lijn en toen kwam de hese stem van mijn moeder door. 'Hallo?', vroeg ze, 'wie is daar?' Buiten zong de nachtegaal. 'Ik ben het, uw zoon Maarten', zei ik met van ontroering verstikte stem, 'hoe gaat het met u, moeder?'. 'Ben jij het?', vroeg ze, 'ik wist wel dat jij het eerst zou bellen'. 'Hoe is het om dood te zijn?', vroeg ik. 'Je ligt maar', zei ze, 'het is donker, je wisselt klopsignalen met andere doden uit. Af en toe valt er een druppel water van het deksel op mijn ogen. Ik denk na over het leven. Hoe lang zou het nog zo doorgaan?'. 'Maar waar wacht u dan op?', vroeg ik verbaasd. 'Dat weet jij heel goed', zei ze, 'je doet wel net of je het niet weet, maar in je hart ben je wél wijzer'. 'Tja', mompelde ik, 'nu ja'. 'Ik neurie een psalm en ik dommel', ging ze door, 'ik droom, het is donker, maar bang ben ik niet. Ben je al eens op mijn graf geweest om rozen te brengen?'. 'Nee', zei ik beschaamd, 'maar morgen ga ik het beslist doen'. 'Het is fijn als er nog eens aan je gedacht wordt', zei ze, 'maar nu hang ik op, ik ben moe, doe je je best?'. 'Ja moeder', zei ik, 'ik heb lang gereisd maar nu ga ik weer schrijven. Adieu en vaarwel'. 'Je naaste liefhebben, je niet aanstellen en nooit jaloers zijn, daar draait het om', zei ze ten slotte, ze kuchte en hing op. Ik aaide de poezen en gaf mijn hond een poot, ik liet me door hem likken. Toen dook ik het echtelijke bed weer in. 'Het leven heeft soms heel prachtige en ontroerende momenten', dacht ik, 'nu lig ik bijvoorbeeld weer naast mijn vrouw en leef'. Ik maakte haar wakker en vroeg of ze ook de nachtegaal hoorde Over het gesprek met mijn moeder repte ik niet, sommige dingen hou je nu eenmaal voor jezelf. 'Ja, ik hoor een vogel mooi zingen', zei ze, 'maar dat is een merel, geen nachtegaal, jij overdrijft altijd'. Ik legde een arm en een been over haar heen en een kwartier later sliep ik in.

Ik laat het aan de literatuurwetenschappers over om uit te maken wat nu het verschil is tussen dit verhaal en het oeuvre van Elsschot, en hiermede open ik de Elsschottentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. Ik dank u voor uw aandacht.

Seinpost
Koos van Weringh
De magie van Joseph Roth

BARCELONA / KEULEN - *El Pais*, die uitstekende Spaanse krant, die onmiddellijk na de dood van Franco in 1975 begon te verschijnen, heeft de rubriek ‘El libro de la semana’. Eind augustus op bezoek in Barcelona constateerde ik tot mijn verrassing wat het boek van die week was: *Crónicas berlinesas*, een bundel uit het Duits vertaalde artikelen die Joseph Roth (1894-1939) in de jaren twintig aan Berlijn gewijd heeft. Tien jaar eerder was die bundel verschenen bij Kiepenheuer & Witsch in Keulen onder de titel: *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger.* De Spaanse uitgave verschijnt als zestiende deel in de serie ‘Paisajes narrados’ (Editorial Minúscula, Barcelona). Vóór Roth verschenen daarin boeken van Nikolai Gogol, Egon Erwin Kisch, Honoré de Balzac, Ernst Weiss en Alexander Poesjkin, om enkele schrijvers te noemen. En ook twee van Marisa Madieri, de aan kanker overleden echtgenote van Claudio Magris, waaronder *Wassergrün*, haar aangrijpende verhaal van de gedwongen ‘verhuizing’ in 1945 van de Italiaanse stad Fiume (daarna Rijeka, Joegoslavië, nu Kroatië) naar Triëst. Trouwens, het eerste deel in de serie is ook van Roth en wel de reportages van zijn reis in de jaren twintig door het zuiden van Frankrijk, *Die weissen Städte* (*Las ciudades blancas*).

Wat Roth over Berlijn schrijft laat ik hier verder buiten beschouwing, met uitzondering van de ene zin, waarin hij zijn visie op die stad tot uitdrukking brengt: ‘In Berlin friert man schon bei plus 15 Grad Celsius’. Waarom het mij hier gaat is dat het werk van Roth in de Spaanstalige wereld een zeer grote belangstelling geniet. Bij een reis naar Buenos Aires, Santiago de Chili en Montevideo, enkele jaren geleden, stelde ik vast dat zo goed als alle boeken van Roth verkrijgbaar waren. En nu ook in Barcelona: Joseph Roth is present. Het volgende deel in de serie is een bundel met de artikelen die hij schreef toen hij in de Sovjet-Unie was (1926-1927), *Reise durch Russland.*

Boven het artikel in *El Pais* staat als kop: ‘REPORTERO DEL ASFALTO’. Daarmee wordt gezinspeeld op de boekverbrandingen op 10 mei 1933 in Berlijn. Boeken van Alfred Kerr, Karl Kraus, Joseph Roth, Kurt Tucholsky en vele anderen werden door studenten in de vlammen geworpen, omdat het hier ‘asfaltliteratuur’ zou betreffen: ‘Wider den undeutschen Geist’.

Roth wordt in het artikel beschreven als de kroniekschrijver die de ellende die het Derde Rijk zou veroorzaken heeft zien aan-

Karikatuur van Marcel Reich-Ranicki door Dewa Waworka in *Der Spiegel* van 4 oktober 1993. Over dit omslag ontstond groot rumoer. De tekening deed de geportretteerde denken aan *Der Stürmer*, het antisemitische gifblad van Julius Streicher. De tijd van het Derde Rijk leek te zijn teruggekeerd, meende hij. Het weekblad *Focus* noemde de tekening een schandaal en het Franse dagblad *Le Monde* was het daarmee eens. Maar met die tekening is niets aan de hand, het gaat hier om een volstrekt geoorloofde vorm van kritiek. Het omslag roept namelijk onmiddellijk associaties op met de door Thomas Theodor Heine getekende bulldog van *Simplicissimus*, het in 1896 in München opgerichte satirische tijdschrift. Voor Reich-Ranicki zou het dan ook een grote eer moeten zijn te worden afgebeeld als het beroemdste symbool uit de geschiedenis van de (politieke) karikatuur.

komen. En dat is ook zo. In 1928 voorspelt hij op een avond bij uitgever S. Fischer, waarbij ook Alfred Döblin, George Gross en Ernst Toller aanwezig zijn, dat binnen tien jaar Duitsland in oorlog is met Frankrijk, dat ‘wij als emigranten in Zwitserland leven, als we geluk hebben’ en dat op de Kurfürstendamm joden in elkaar worden geslagen. Dat laatste duurde geen vijf jaar meer. Trouwens, ook in zijn eerste roman, *Das Spinnennetz*, die in 1923 in afleveringen in de Weense *Arbeiterzeitung* verscheen (pas in 1967 in boekvorm) wordt al duidelijk wat Duitsland te wachten staat.

In het artikel wordt de criticus Marcel Reich-Ranicki geciteerd die Roths *Radetzkymarsch* beschouwt als ‘una de las mejores escritas en alemán de todos los tiempos’. Uit de pen van deze beroemd-beruchte criticus, veelal als de Duitse ‘Literaturpapst’ aangeduid, is dat een compliment dat gelijk staat aan de Nobelprijs.

Reich-Ranicki, die het tot grote bekendheid bracht met het tv-programma *Das literarische Quartett* (de definitief laatste uitzending was deze zomer gewijd aan Bertolt Brecht, die vijftig jaar geleden overleed) heeft een voorwoord geschreven bij een fraaie heruitgave van de herinneringen aan Roth van de filmregisseur Géza von Cziffra, *Der heilige Trinker* (Berenberg Verlag, Berlijn 2006). Achter in het boek wordt weliswaar vermeld dat het eerder en wel in 1989 als Ullstein Taschenbuch is verschenen, maar al in 1983 schafte ik de ‘Original Ausgabe’ aan, een Taschenbuch bij Bastei Lübbe.

Reich-Ranicki betreurt het dat het boek van Von Cziffra door de Duitse kritiek doodgezwegen is en hoopt dat deze nieuwe uitgave ertoe zal bijdragen Roth nog bekender

Omslag van besproken boek.

te maken dan hij al is. De belangstelling voor Roth omschrijft hij als ‘een postuum succes’ en een ‘late triomf’. Roth had het ongeluk dat zijn hoofdwerk, *Radetzkymarsch*, op het ongunstigst denkbare tijdstip verscheen: 1932, aan de vooravond van de *Machtübernahme.*

Wat in de herinneringen van Von Cziffra waarheid of verbeelding is kan niet eenvoudig worden vastgesteld. Hij werpt zich op als een van de grootste vrienden van de schrijver, geeft gesprekken tussen hen letterlijk weer, maar twijfel lijkt mij hier gerechtvaardigd. In het namenregister van het door Hermann Kesten bezorgde

boek met brieven aan en van Roth komt hij in het geheel niet voor. En dat is ook het geval in de vuistdikke biografie die de Amerikaanse germanist David Bronsen aan hem gewijd heeft.

Bij uitgeverij Kiepenheuer & Witsch in Keulen verschijnen regelmatig boeken van Roth, in paperback en ook gebonden. De romans *Radetzkymarsch*, *Hiob* en *Hotel Savoy* zagen als fraai gebonden 'Sonderausgaben' het licht. In de zomer van dit jaar verscheen *Sehnsucht nach Paris, Heimweh nach Prag. Ein Leben in Selbstzeugnissen*, bezorgd door de germanist Helmut Peschina, die eerder bundels met werk van Roth samenstelde, o.a. over het Derde Rijk: *Die Filiale der Hölle auf Erden.*

Peschina heeft uit het totale oeuvre van Roth passages bij elkaar gezocht, waarin de schrijver het over zichzelf heeft, als kind, scholier, gymnasiast, student, aankomend journalist en schrijver van romans. De samensteller wijst erop dat bij Roth 'Wahrheit und Dichtung' veelal door elkaar lopen. Over zijn achtergronden verspreidde hij soms de meest uiteenlopende gegevens. Hij kan doorgaan voor conservatief, maar ook voor progressief, voor jood, maar ook voor katholiek, voor monarchist, maar ook voor fervent republikein, dat hing ervan af. Op 30 mei 1939 waren aanhangers van al deze richtingen aanwezig op het kerkhof Thiais, zuidoostelijk van Parijs, om hún Roth te begraven. Peschina citeert een zin van Roth die hem kenmerkend lijkt voor zijn bestaan: 'Ich habe keine Heimat, wenn ich von der Tatsache absehe, dass ich in mir selbst zu Hause bin'.

Joseph Roth in Nederland, hoe staat het daarmee? Van een permanente belangstelling op hoog niveau lijkt mij geen sprake te zijn, het gaat meer om kleine golfbewegingen. In het begin van de jaren tachtig van de vorige eeuw leek er een grote doorbraak aan te komen, maar die bleef uit. Aan het begin van de nieuwe eeuw begon uitgeverij Atlas in Amsterdam met de publicatie van nieuwe vertalingen. Verschenen zijn: *Het spinnenweb*, *De Kapucijner crypte*, *Het sprookje van de 1002de nacht*, *Het valse gewicht*, *Hotel Savoy* en *Radetzkymars.* Die hebben het weliswaar niet tot de lijsten met de bestsellers gebracht, maar het initiatief is en blijft prijzenswaardig. In voorbereiding zijn vertalingen van *Die Rebellion, Hiob* en *Joseph Roth in Berlin.*

Het begin van het Atlas-initiatief was een avond in De Balie in Amsterdam: 'De magie van Joseph Roth' (18 juni 2001). Een betere titel had, wat mij betreft, niet gekozen kunnen worden. Voor mijn eindexamen middelbare school in 1952 meende de lerares Duits, mevr. drs. L.J. Schripsema, dat ik *Buddenbrooks* van Thomas Mann zou moeten lezen. Ik haalde het uit de Openbare Leeszaal, destijds nog aan de Vismarkt in Groningen. Maar het boek was aan de toen zeventienjarige niet besteed (later wel). Als alternatief stelde de lerares *Radetzkymarsch* van Joseph Roth voor. Het resultaat kan slechts met een cliché beschreven worden: in een adem uitgelezen. En daarna volgde al het andere van zijn oeuvre - en dat telkens opnieuw. Een schrijver kan een lezer verslaafd maken. Ik denk nog vaak aan mijn lerares.

Laagwater

Gé Vaartjes
Duitse brieven van Droogstoppel

Begin mei 19?? ontving de koffiehandel Wetzlar & Co. in Keulen na lange tijd weer eens een brief van de firma Droogstoppel & Co. Het contact met Wetzlar was wat verflauwd en Droogstoppel trachtte tot nieuwe zaken te komen. Hij bood onder meer 64 balen Malang-koffie en 92 balen Santos-koffie aan, alle ‘rein von Geschmack’. De voorraad Java-koffie begon te slinken, schreef hij verder nog, waardoor de prijzen niet daalden.

De brief is in zorgvuldig Duits gesteld en verraadt in geen enkel opzicht de beroemde primitieve en tactloze instelling van de briefschrijver. Niettemin had zijn aanbod geen succes; Wetzlar & Co. liet per omgaande weten dat de firma nog genoeg koffievoorraad had.

Deze brief van Droogstoppel vloeide niet uit de pen van Multatuli - alleen al de datum van zijn epistel, ergens in de twintigste eeuw, maakt zo'n eventuele veronderstelling onmogelijk. Het schrijven is evenwel in druk verschenen - in een Duits boek vol voorbeeldbrieven voor de handelswereld: *Übungsbuch zum Studium des Kaufmännischen Briefwechsels*, geschreven door L.F. van Meeuwen en uitgegeven door G. Delwel in Wassenaar in 1912. Een tweede druk werd in 1922 ‘verbessert’ door dr. E.E.J. Messing, leraar aan de Handelshogeschool in Rotterdam.

Auteur Van Meeuwen moet niet alleen een behoorlijke ontwikkeling op literair en cultureel terrein gehad hebben, maar ook een stevige dosis humor. Hoe verzin je het anders om in een boek vol voorbeelden voor handelscorrespondentie Droogstoppel met gefingeerde Duitse firma's over koffie te laten corresponderen? Wie het boek doorbladert - gedetailleerd lezen is veelgevraagd waar het om een uitgave als deze gaat - waant zich verdwaald in een curieuze wereld van koffie, tabak, sarongs, cacao én cultuur. Want niet alleen Droogstoppel figureert opvallend in de 154 pagina's zakelijke brieven; de halve *Max Havelaar* ligt verstrooid door het boek. Sjaalman treedt op als ‘Prokurist’, die een zakelijke reis door Duitsland maakt en een ‘M’ als initiaal voor zijn voornaam draagt. Nog lang vóór de politiek-correcte ‘Max Havelaar-koffie’ te koop was, voert L.F. van Meeuwen een koffiefirma op onder de naam ‘Havelaar & De Vries’. Het koffiehuis Last & Co, Droogstoppels schoonouderlijk huis, is in het brievenboek een tabaksfirma geworden. Géén *Max*

L. F. van Meeuwen's
ÜBUNGSBUCH
zum Studium des
Kaufmännischen Briefwechsels.
Dr. E. E. J. Messing,
G. DELWEL – WASSENAAR.

Titelpagina van besproken boek.

Havelaar, maar wel Multatuli is een knipoog naar *Woutertje Pieterse* op bladzijde 153. Daar staat een in het Duits gestelde rouwcirculaire afgedrukt die, zwartgerand, het overlijden bericht van ‘M. Federwipp’, directeur van de ‘Manufakturwarenhandlung vorm. Lapps & Co.’

Ook buiten Multatuli is het leerboek rijk voorzien van literair-culturele verwijzingen. Componist Richard Strauss is gedegradeerd - of gepromoveerd? - tot eigenaar van een handelsonderneming. De Spaanse (toneel)schrijver en dichter Lope Félix de Vega Carpio is handelsman in Paramaribo. Ook schrijver Jakob Wassermann is in de handelswereld terechtgekomen, zij het met de initiaal ‘W’, en de Duitse auteurs Hermann Sudermann en Gustav Frenssen bekleden een belangrijke positie bij de Nationalbank A.G. in Barmen. Frenssens romanfiguur Jörn Uhl - uit de gelijknamige roman die in 1901 verscheen - schreef een zakelijke brief aan Droogstoppel, die in deze uitgave overigens zijn bekende Lauriergracht no. 37 verlaten heeft voor een niet nader genoemd adres in Rotterdam.

Van Meeuwens *Übungsbuch* lijkt een vroege voorloper van het principe dat tegenwoordig in het onderwijs heerst waar het om ‘saaie’ leerstof gaat: ‘opleuken’. Het is te hopen dat de gebruikers van zijn methode beschikten over een redelijk literair referentiekader, waardoor zij net zo om de grapjes die Van Meeuwen zich veroorloofde konden grinniken als schrijver dezes, die het boek, onderdeel van een nalatenschap, argeloos doorbladerde voor het bij ‘oud papier’ zou verdwijnen. Het staat nu in de boekenkast naast het rijtje Multatuli.

[2006/5]

Egbert Barten

‘Good companions’
De vriendschap tussen Stefan Zweig en H.G. Cannegieter

EGBERT BARTEN (1960) is historicus. Hij studeerde in 1987 af aan de Vrije Universiteit op een scriptie over de geschiedenis van de Nederlandse filmkritiek tussen 1923 en 1945.

In het zonnige najaar van 2006 doken, na een toevallige samenloop van omstandigheden, een aantal brieven op van vooraanstaande Nederlandse en buitenlandse schrijvers aan de Haarlemmer H.G. Cannegieter. Er waren brieven bij van Willem Elsschot, F. Bordewijk, Marianne Philips, een bedankbriefje van Sigmund Freud en drie tot nu toe onbekende brieven van de Oostenrijkse schrijver Stefan Zweig, die hier voor het eerst worden gepubliceerd.[1] Wie was deze Cannegieter en hoe kwam hij in het bezit van deze bijzondere brieven?

Hendrik Gerrit Cannegieter (1880-1966) werd geboren in het Friese plaatsje Tzum (gemeente Franekeradeel).[2] Zijn moeder was Trijntje Catharina Cundagunda Leesekamp, zijn vader Dominicus Cannegieter, een notaris met veel kennis van de historie van de streek waarover hij ook publiceerde. Hendrik Gerrit ging naar het gymnasium in Leeuwarden en studeerde daarna theologie aan de Groninger Universiteit. Na zijn afstuderen werd hij, net als zijn overgrootvader en zijn grootvader van moeders zijde, predikant. Achtereenvolgens werd hij beroepen in Jelsum (1906-1911), Lutjebroek (1911-1914) en Uitgeest (1914-1919). Vanwege zijn sociaal-democratische sympathieën raakte hij bekend als ‘rode dominee’. Over zijn predikantenbestaan publiceerde hij in 1909 zijn eerste boek, toen nog onder pseudoniem.[3] Hij schreef als eerste in het Nederlands een studie over de Friese Beweging.[4] In 1910 vroeg de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* hem te gaan schrijven voor de rubriek ‘Geestelijk leven’. Kort na het einde van de Eerste Wereldoorlog besloot hij het predikantenambt, dat nooit bij zijn aard en opvattingen had gepast, neer te leggen en zich volledig op het schrijven toe te leggen. Op 9 juni 1919 - hij was nog geen 39 - ging dominee Cannegieter met emeritaat.

Van 1919 tot 1921 was Cannegieter redacteur van het tijdschrift *Eigen Haard* - hij vertrok er na een conflict over de redactionele onafhankelijkheid.[5] Het zou zijn laatste vaste baan zijn, vanaf die tijd ging hij *freelancen.* Cannegieter was een veelschrijver. Zijn artikelen zouden op vele plekken te lezen zijn, onder andere in de NRC en in tal van andere kranten, maar via de oceaanpost ook op de mailboot naar

Nederlandsch-Indië en in tijdschriften als *Morks' Magazijn.* Voor *De Socialistische Gids* schreef hij vanaf de jaren dertig over film en literatuur. Zijn literatuurrecensies uit dit blad stuurde hij aan de schrijver. Zo kwam hij aan de fraaie bedankbrieven van Elsschot en Bordewijk. Daarnaast publiceerde hij regelmatig in boek- en brochurevorm: essayistisch werk, romans, historische werken (onder andere over zijn vader en grootvader) en kindertoneelstukken. Rond 1930 was Cannegieter een schrijver die er toe deed, getuige het Boekenweekgeschenk van 1932. Voor dit allereerste boekenweekgeschenk was hem gevraagd een bijdrage te leveren. Cannegieter 'figureert' in dit inmiddels zeldzame boekje tussen - destijds populaire - auteurs als Antoon Coolen, A. den Doolaard, Jan Greshoff, Van Deyssel en Top Naeff.[6]

Stefan Zweig

Anno 1932 stond Stefan Zweig (1881-1942) op het hoogtepunt van zijn Europese roem. Als tweede zoon van de Boheemse textielfabrikant Moritz Zweig en de in Italië geboren en opgegroeide bankiersdochter Ida Brettauer was hij, samen met zijn twee jaar oudere broer Alfred, in Wenen opgegroeid.[7] Hij studeerde filosofie aan de universiteit van Wenen en maakte, na zijn promotie in 1904, een reis door Europa. In die tijd moet hij ook in Nederland en België zijn geweest, maar dat bezoek heeft geen sporen nagelaten.[8] Tijdens de Eerste Wereldoorlog werkte Zweig eerst in het Oorlogsarchief te Wenen om daarna stelling te nemen tegen de oorlog in diverse publicaties. Na de Wapenstilstand zou hij - op zoek naar de rust om te schrijven - zich vestigen in een fraai landhuis op de Kapuzinerberg in Salzburg.

Zweig was sterk op de Europese gedachte geconcentreerd, maar ook de Vlaamse literatuur en kunst interesseerden hem zeer. Aan het begin van de vorige eeuw vertaalde hij werk van de Vlaamse maar in het Frans schrijvende dichter Emile Verhaeren (1855-1916). Zweig beschouwde Verhaeren als de Europese Walt Whitman, voor wie hij een breder Europees podium wilde vinden. Ook onderhield Zweig contacten met de Vlaamse kunstenaar Frans Masereel (1889-1972), die enkele werken van Zweig van houtsneden zou voorzien.[9]

Zweig en Cannegieter waren dus tijdgenoten en bovendien vrijwel even oud. Hun weg tot de journalistiek en de literatuur was echter niet dezelfde: Cannegieter ontdekte het schrijven op de universiteit, maar moest zich eerst losmaken van zijn theologische achtergrond. Zweig schoolde zich als filosoof, maar vond op de universiteit zijn poëtisch werk en zijn essayistische activiteiten al belangrijker dan de studie. Er waren ook overeenkomsten: beiden hadden zeer moderne opvattingen over psychologie, seksualiteit en het huwelijk en beiden waren sociaal-democratisch georiënteerd.

Half maart 1929 was Stefan Zweig in Nederland om lezingen te geven in Utrecht en Den Haag over de Europese gedachte in de literatuur. Op 19 maart signeerde de schrijver in de Haagse boekhandel Dijkhoffz.[10] Of Cannegieter een lezing van

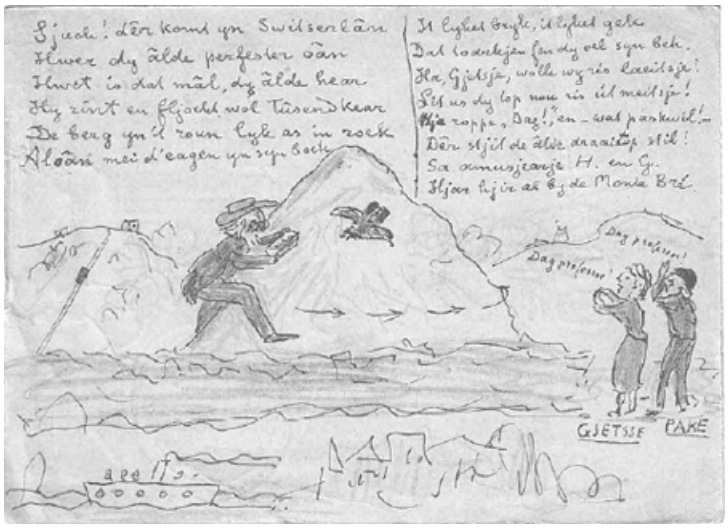
10 Een van de foto's die van deze signeersessie werden gemaakt, is afgedrukt in Prater en Michels, p. 186. Zie ook: Piet Wackie Eysten, 'Zweig, Rilke en Mann blikken op ons neer. Herinneringen aan de biograaf Donald A. Prater', in: *De Parelduiker* 2004/3, p. 63.

Stefan Zweig in 1941.

Zweig heeft bijgewoond is niet bekend, maar ook niet ondenkbaar. Bij die gelegenheid kan hij met de schrijver hebben kennisgemaakt. Ruim een jaar later vond er zeker een ontmoeting plaats. In de eerste weken van juni 1930 maakte Cannegieter een reis naar Oostenrijk met als einddoel een bezoek aan Stefan Zweig in Salzburg. Van die reis heeft Cannegieter een dagboek bijgehouden, een curieus en fraai document, voorzien van ingeplakte landkaartjes, knipsels, adressen, valutaen tijdtabellen, waardoor de schrijver-journalist vrij nauwkeurig op zijn weg te volgen is.[11]

Naar Salzburg

Cannegieter vertrok in gezelschap van zijn (tweede) vrouw Gerarda Wijnanda Kop (Gerty) op zondag 1 juni uit Haarlem per trein naar Keulen, de eerste etappe. Zij kwamen daar 's avonds aan met nog genoeg tijd om een hotel te vinden en een rondrit door de stad te maken, met de tram, die natuurlijk eindigde met de bezichtiging van de Dom. De volgende dag werd de reis 's middags vervolgd langs Frankfurt en Würzburg naar Neurenberg waar ze 's avonds laat aankwamen. Het paar verbleef in Hotel Rother Hahn, waarover Cannegieter aantekende dat Goethe er ‘in 1786 [...] gelogeerd’ zou hebben.[12] Dinsdag 3 juni werd besteed aan de bezichtiging van Neurenberg, dat rond 1930 (voor de komst van de nazi-partijdagen en de bombardementen tijdens de Tweede Wereldoorlog) een van de mooiste ste-



Cannegieter beklimt een berg. Tekening en rijmpje in het Fries op een briefkaart naar aanleiding van een reis naar Zwitserland in 1949.

den van Duitsland moet zijn geweest. Hier werd onder andere de tinnensoldaatjesfabriek van Ernst Heinrichsen bezocht en werden de eigenaars geïnterviewd voor een artikel dat Cannegieter in september 1930 in *Op de Hoogte* zou publiceren. Op woensdag werd verder gereisd per spoor naar Linz, waar het paar een prachtig hotel wist te vinden met uitzicht op de Donau. De volgende dag werd de reis per boot over de Donau voortgezet, zodat de Cannegieters te langen leste op donderdag 5 juni om 19.00 uur in Wenen arriveerden.

Volgens de aantekeningen van Cannegieter was het erg warm in die junidagen in Wenen. Hij combineerde er werkbezoeken met vakantieactiviteiten, bezocht diverse theaters (onder andere het Johann Strauss Theater en de opera, waar ze een voorstelling bijwoonden van de *Meistersinger*). Maar Cannegieter sprak ook met dr. Joseph K. Friedjung van het aanstaande Wereldcongres voor sexuele hervorming, dat van 13 tot 20 september 1930 in Wenen zou plaatsvinden en waarover Cannegieter, op basis van de stukken die Friedjung hem toestuurde, in *De Socialistische Gids* zou publiceren.[13] Verder ontmoette hij prof. dr. K.F. Wenkebach, een vermaard medicus, die hij interviewde voor *Morks' Magazijn.* Op maandag 9 juni stond hij op de stoep bij Arthur Schnitzler, die helaas in het buitenland bleek te verblijven: ‘Wingerdrank uit zijn tuin. Woont in dure wijk met éénfamilie-huizen (villa's)’.[14] Gelukkig had hij de zaterdag daarvoor al wel een gesigneerd boek van Schnitzler te pakken weten te krijgen, inclusief een aantal andere boeken die een goede indruk geven van Cannegieters literaire belangstelling: ‘Inkoopen gedaan: boek Therese van Arthur Schnitzler met eigen handteeken[ing]. Ook Wilh. Stekel woont te Wee-

13 HGC, ‘Het Vierde Congres voor Sexueele Hervorming’, in: *De Socialistische Gids*, 15/8-9 (augustus-september 1930), p. 612-614; ‘Het Weensche Congres voor Sexueele Hervorming’, in DSG, 15/12 (december 1930), p. 861-865.

nen. Ook 't nieuwste boek van Hesse: Narcis und Goldmund gekocht en van Zweig: Kronik [...] In de Weensche boekhandel kent men slechts als “Hollanders” de Vlamingen Ernest Claes De Witte vertaald als Flachskopf en Timmermans. Dat Holland en België gescheiden zijn, wist men niet, voor hen is Holland het gansche complex.’[15]

Op vrijdag 13 juni reisde het paar Cannegieter's ochtends vroeg per trein vanuit Wenen naar Salzburg. Die middag vond de ontmoeting met Zweig plaats. 's Avonds reisden ze door naar München, waarvandaan langzaamaan de terugreis naar Haarlem werd aanvaard. Van het bezoek maakte Cannegieter uitvoerige aantekeningen in zijn reisdagboek. Op basis van die notities publiceerde hij op 10 juli 1930 een verslag van zijn ontmoeting met de schrijver in de NRC.[16]

> Tot nog toe had ik gemeend, dat de Helicon louter in beeldspraak bestaat. Maar deze snikhete middag in Salzburg heeft me geleerd, dat het beklimmen van den berg der muzen een wel zeer concreet karwei is. Mozart, de musicus, maakt het zijn vereerders gemakkelijk; zijn geboortehuis staat tenminste gelijkvloers. Het wordt thans bewoond door Klais Schlimmerl, een snijder.
> Maar om tot den dichter te gaan, moet men hooger stijgen. Bij een oud poortje houdt de begane grond op en de welwillende taxi-chauffeur is door geen fooi te vermurwen, zijn vehikel het vermolmde plankier op te stuwen, dat naast de steenen treden als een houten looper ligt uitgespreid. Dit splinterig dek is uitsluitend bestemd om den Kapucijnen daarboven per handkar hun nooddruft te bezorgen of om het gesprokkelde hout uit de bosschen naar beneden te slieren.
> Voor menschelijk vervoer dienen de treden; 225 in getal. Zij leeren het schepsel nederigheid jegens zijn Schepper en brengen hem den smartelijken weg van den grootste hunner in herinnering. Om de zooveel treden verademend, ziet hij de beelden der staties verwijtend hem aanblikken; welk een kleinigheid is dit trappengeklim in de hitte bij hetgeen de Heer op den kruisweg wel lijden moest!
> Er komt geen eind aan de hardsteenen trappen, en als de ravijnweg eindelijk onder een tunnel door in de vrije natuur uitmondt en de wandelaar staat verrukt van het uitzicht over de stad en de bergen, is hij het doel van zijn tocht momenteel vergeten. Maar het is waar, hij moet verder. Zou hij reeds niet te ver zijn gegaan? Er staan nergens huizen; alleen om de zooveel pas de kapelletjes van den Kruisweg, welker heiligen hem onderweg allengs vertrouwd zijn geworden. Zou de behanger, wien hij daar beneden in de laatste gore woning den weg heeft gevraagd, hem dan tòch verkeerd hebben gewezen?
> Gelukkig krijgt hij gezelschap. Een oud moedertje, vlug als een klipgeit, haalt hem in. Ja, hij is goed geloopen. Nog een trede of vijftig, en dan zal hij de villa van den Herr Doctor ontwaren. Hij krijgt goeden raad van het moedertje. Hij zal een traliedeur vinden en daar moet hij bellen. Als hij zoo maar den tuin binnenloopt, kunnen er vreeselijke dingen gebeuren. Want der Herr Doctor houdt honden: drie groote patrijshonden.

Trap naar Stefan Zweigs huis op de Kapuzinerberg in Salzburg.

Bibliotheek en studeerkamer van Zweig op de Kapuzinerberg.

Honden nog wel! De Helicon is niet gemakkelijk. Maar het drietal, dat luid blaffend den tuin doordartelt, blijkt ongevaarlijk. Het is langharig en langharige honden zijn vriendelijk. Het gevaar komt alleen van die gluiperige gladders.
Omstuwd door het dartele drietal klimt de bezoeker thans verder. Want wel zijn de hardsteenen trappen voorbij en de statie-kapelletjes, maar het klimmen zet zich in onverminderde mate voort. De ruime tuin van den dichter heeft verticale gazons, waarop de boomen horizontaal staan. Maar het einde is nu spoedig in 't zicht.
Reeds meldt de dienaar mij aan. Dit is in stijl. Een Oostenrijksche dichter houdt er een dienaar op na. Arthur Schnitzler had slechts een meid. Een meid en een huishoudster, maar misschien was de dienaar met hem op reis. Arthur Schnitzler was niet thuis, maar Stefan Zweig is tehuis.
Nog een paar klimpartijen - thans binnenshuis - en ik zit tegenover hem in zijn indrukwekkende bibliotheek. Voordat hij binnentrad, had ik het vertrek opgenomen. Het is altijd een zonderlinge gewaarwording, in het geboortevertrek van groote gedachten te staan. Men voelt er zich als ongewijde ietwat gegéneerd. Zooiets als een Philistijn in het heiligdom. En ook ietwat teleurgesteld. Het is een gewone vulpen, waarmee deze groote gedachten worden geschreven. Het is een gewoon schrijfbureau, een gewone stoel.

Met gewoon bedoel ik niet: ordinair. Heel deze omgeving had iets vorstelijks. Ik kon me verbeelden, dat ik nog in Schönbrunn gebleven was; deze vertrekken waren het verlengstuk van de verblijven, waarin Maria Theresia en Frans Josef gewerkt hebben en waarin de hertog van Reichstadt gestorven is. De Oostenrijksche dichters wonen aristocratisch; ook het huis van Arthur Schnitzler was een vorstenverblijf.
Het huis van Schnitzler was nieuw, maar het huis van Zweig is oud. Het oudste gedeelte dateert uit de zestiende, het nieuwste uit de zeventiende eeuw. Het is oorspronkelijk een jachtslot geweest van den Oostenrijkschen adel.
Wat mij trof in de werkkamers was de bizondere stiptheid. Slechts het onwetend

publiek stelt zich dichters en romanschrijvers voor als een ordelooze bende. Dit misverstand komt op rekening van de artiesten, die ‘doen alsof’ en die den bohémien spelen, wanende daardoor artist te zijn. Er is geen arbeid, die grooter accuratesse vergt dan die van den schrijver. Stefan Zweig schudt zijn biografieën niet uit de mouw. Wat zou er van zijn arbeid terecht komen, als zijn documentatie over Dickens en Tolstoi, over Stendhal en Casanova, over Balzac en Dostojefski in chaotischen zwier over stoelen en tafels dooréén gewaaid lag?
De uiterste punctualiteit belichaamde zich in deze vertrekken, in de opgeruimde tafels, de regelmatig zich rijende boeken, de kaartendoozen en loketkasten. Toch had deze keurigheid niets schoolmeesterachtigs: natuurlijke distinctie had er haar bekoring over uitgespreid.
Met Oostenrijksche hoffelijkheid kwam de dichter mij tegemoet. Men kan in het Zuiden groot wezen, zonder ongenaakbaar te zijn. Op een bescheiden klop vliegen daar deuren open van beroemdheden, wier minderen ten onzent beleedigd zouden zijn, zoo men als vreemde hen lastig viel.
Men is daar minder stemmig, ook in zijn kleeding. Stefan Zweig droeg het costuum van zijn land: een groen en geel geruit jasje met Schiller-kraag; kort leeren broekje met bloote knieën. Merkwaardig, hoe gracieus een dergelijk pak een Oostenrijker zit; bij ons maakt zoo'n kampeerders-tenue gewoonlijk zoo lomp. Mozart's opvolger schijnt als snijder even geniaal te zijn als zijn voorganger geniaal was in de muziek.
Er zijn menschen, van wier ontmoeting men beter wordt, reeds voordat zijn hebben gesproken. Van Zweig gaat zulk een weldadige werking uit. Uit zijn levensblij, harmonisch gelaat straalt een ziel, die de wereld heeft overwonnen. Zweig heeft met zijn persoonlijke ervaring als burger van een vernederd land, met zijn tot in de diepste détails doordringende historische en biografische studie, met zijn fijn-psychologische dichters-intuïtie de smarten van 's menschenbestaan en de maatschappelijke ellende doorproefd en is desondanks een onvoorwaardelijk optimist gebleven. Desondanks? Of daardoor?! Is het niet het voor geen duister terugdeinzend heroïsme, dat het licht ontdekt?
Een gesprek met Stefan Zweig is een loutering. Men kan jegens dezen werkelijkheidszoeker en waarheidsvorscher zijn hart uitstorten omtrent de nachtmerries, waar van de wereld droomt. Crisis, ontaarding, toekomstige oorlog. Zijn glimlachend gelaat, zijn diepe oogen, zijn zachte stem tooveren de spookbeelden weg. Zweig gelooft in den morgen, in de zon, in de eindelooze wedergeboorte der wereld.
Het is waar, mijn gastheer geeft toe, dat het, inzonderheid op finantieel gebied, overal onzekerheid is. Men kan nergens op rekenen en weet niet, wat er na tien jaar zal zijn. Daarom is sparen dwaasheid geworden en kapitaliseert men niet meer. Men is los van zijn geld en lichtzinnig. Men profiteert van het oogenblik en ziet, hoort en geniet hierdoor veel meer dan vroeger. Een tikje lichtzinnigheid is noodig om naar behooren te leven en de ongewisheid van thans heeft bevruchtend en bevrijdend gewerkt op den geest.

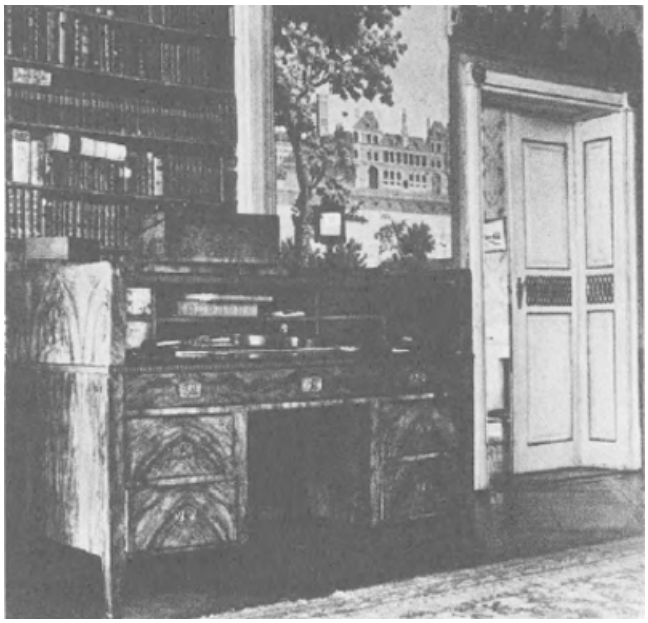
Stefan en Friderike Zweig in de tuin van hun huis op de Kapuzinerberg.

‘Er gebeurt iets groots met de menschheid,’ zegt Zweig, en in de donkere valkenoogen schittert profetisch vuur. De volkeren ontwaken: de Balkan, Indië, Rusland, het geheimzinnige China... Er heerscht onrust over de wereld en onrust is de onmisbare voorwaarde voor scheppingswerk. Daarom produceert het jonge Duitschland zoo goede kunst, omdat het onrustig is en ontevreden. Tevredenheid doodt. Het is de artistieke en geestelijke vloek van Holland en Zwitserland, dat het hun te goed is gegaan. Dit belet hun, belangrijke literatuur voort te brengen.
Er gebeurt iets groots met de menschheid. De jeugd is ontwaakt en de vrouw; het gezin en de sexe bevrijden zich uit vernederende banden. Er blijkt kameraadschap te kunnen bestaan in volledige vrijheid; de ban van de preutschheid is verbroken; in open strijd tast men den geesel der geslachtsziekten aan en men regelt het kindertal en de geslachtelijke betrekkingen als welbewuste menschen. Ook in dit opzicht heeft de democratie onrecht hersteld; de hypocritische maatschappij van vroeger stond heimelijk den rijken toe wat het voor de armen tot zonde verklaarde; terwijl de vrouwen der gegoeden in een sanatorium haar zwangerschap lieten stuiten, eischten zij in naam van den godsdienst, dat haar onvermogende zusters een dozijn kinderen grootbrachten.
Het arbeidersgezin heeft het recht om te leven veroverd, - en met trots sprak de dichter van Weenen, waar de wending in het harde lot der huurkazernebewoners is aangevangen, waar ieder zijn woning heeft in het massale complex en waar kindertuinen en volksbaden het voorbeeld geven aan gansch de wereld. Aan de twee volksziekten, de tuberculose en de venerische ziekten, heeft het nieuwe bewind krachtdadig een einde gemaakt.
‘Toch haalt de Weensche arbeiderswoning nog niet bij die ten uwent,’ bekende mijn gastheer. ‘De opzet is bij ons nog te massaal en blijkbaar is die massaliteit met politieke oogmerken ontworpen: om 't socialistische kiezerscorps onder één gemeenschappelijke suggestie bijeen te houden. Dit is het bewonderenswaardige in de Hol-

landsche architectuur: dat zij de zelfstandige familiewoning tot grondslag neemt.'
Er gebeurt iets groots, ook in Rusland. Al kan men niet alles doorzien en niet alles waardeeren, dat er onder alle afbraak iets positiefs zal te voorschijn komen, staat ook voor Zweig vast. Het zelfbewustzijn van den mensch wordt erkend ook in het vrije beschikkingsrecht van de vrouw over haar lijf en leven. Dat de vrouw met haar huwelijk haar naam verliest, is een schandelijk atavisme. Zulke anachronismen behoort men onverbiddelijk op te ruimen in den naam eener nieuwe moraal. Inzonderheid de afschaffing van den Zondag acht Zweig een groote verbetering. Het vreeselijke van den verplicht gestelden gemeenschappelijken rustdag is, dat men met zijn vrijen tijd niets kan uitrichten. Ook de rijken achten den Zondag veelal een verloren dag, maar zij hebben hun vrije middagen in de week om rustig te winkelen of zich te vermaken en te ontwikkelen. Wanneer de arme vrij krijgt, zit, wederom in naam van den godsdienst, het geheele maatschappelijke apparaat dicht. Ook dit is onrecht en hypokrisie.
'Maar zal,' vroeg ik, 'de komende wereldoorlog aan al deze vooruitzichten geen eind maken?'
Zweig gelooft niet in den nieuwen oorlog; als deze komt, zal hij in elk geval komen na deze generatie, die beter voorbereid staat dan in 1914. Toen achtte men oorlog een hersenschim, nu houdt men er rekening mee. Het is waar, de industrieelen werken de bewapening en daarmee den oorlog in de hand, maar zij beseffen, dat een uitbarsting hun op binnenlandsche omwenteling zal komen te staan. Bovendien liggen Rusland en Indië gereed, om van een oorlog te profiteeren en de vrees voor deze beide groote machten houdt Europa van oorlog terug.
'Ik ben geen communist,' aldus Zweig, 'maar ik zeg: God zegene Rusland, omdat het bij de oorlogszuchtige elementen zulk een weldadigen angst verwekt.'
Toen ik afscheid wilde nemen, hield mijn gastheer mij terug. 'Ik moet u eerst nog mijn heiligdom laten kijken,' zei hij. En hij voerde mij door een reeks vertrekken en hallen naar de met oude gobelins bespannen muziekzaal, waar een prachtige vleugel stond. Maar in den hoek aan de overzijde stond nog een meubelstuk, dat er bescheidener uitzag. Met eerbied ging Zweig op dit eenvoudige meubel toe: het was de secretaire van Beethoven, waaraan de grootmeester zijn composities geschreven had.

Dit heilig reliek openend, toonde de gelukkige eigenaar mij de viool en den strijkstok van Beethoven, het geldkistje van Beethoven, twee miniaturen, welke men na den dood van den meester in deze lade gevonden had en die de portretten voorstelden van zijn beide geliefden. Tal van andere curiosa, waaronder een medaillon met een haarlok van Beethoven en een ganzepen van Goethe, lagen hier zorgvuldig bewaard. Ook stond op de secretaire het lessenaartje, dat Beethoven vóór zijn dood op zijn ziekbed bij het componeeren van zijn laatste werken van dienst was geweest.

Ondanks mijn tegenstand dreef de dichter zijn hoffelijkheid zoover, dat hij den heelen weg naar beneden, dien hij straks in de hitte weer op moest, met mij afdaalde. Hij hield van die trappen, zei hij, want zij waren de materialisatie van de psychologi-



Secretaire, geldcassette en viool van Beethoven in de muziekzaal van Stefan Zweig.

> sche juistheid der Katholieke geloofspraktijk. Telken dage ontmoette hij daar eenvoudige vromen, die door dezen zwaren gang, knielend op elke trede, hun dagelijksche zonde boeten. 'Het is,' merkte hij op, 'een voorrecht, aldus van het onvermijdelijk terugkeerend kwaad periodiek, en dan tevens radicaal te mogen worden verlost.'
> Beneden op den beganen grond gaf hij mij over aan den wachtenden taxi-chauffeur. Toen we den hoek omreden en ik nog eens achterom keek, zag ik hem in vertrouwelijk gesprek met een paar eenvoudige lieden uit deze volksbuurt, waarin Herr Doctor Zweig, naar mij uit de begroetingen na onze nederdaling was gebleken, zeer populair is. Hoe kan het ook anders bij zoo'n beminnelijken mensch!

Na hun ontmoeting zijn Zweig en Cannegieter met elkaar in contact gebleven, zij het niet intensief of regelmatig. Ze stuurden elkaar hun publicaties toe en er zijn brieven gewisseld. Hoe omvangrijk hun correspondentie precies is geweest, is niet bekend. Er zijn in elk geval geen brieven of doorslagen daarvan van Cannegieter aan Zweig teruggevonden. In de nalatenschap van Cannegieter bevinden zich drie (getypte) brieven van Zweig aan hem, alledrie uit het najaar van 1930.

De brieven

1.

'Salzburg Kapuzinerberg 5 am 22. September 1930

Hochverehrter Herr Cannegieter!

Herr Fuchs hat mich sehr erfreut durch die Nachrichten von Ihnen und ich bin sehr zufrieden, dass durch die angekündete Bekanntschaft ich Gelegenheit haben werde, einiges von Ihnen in deutscher Sprache zu lesen. Wir wollen dann alles Er-

H.G. Cannegieter (omstreeks 1959).

denkliche tun, dass ein oder das andere Buch in Deutschland Unterkunft findet. Ich selbst kann Ihnen vorläufig nur erst für die Sendung selbst danken, leicht wirds mir ja nicht, das Holländische zu lesen, obwohl ich einmal Flämisch zu studieren begonnen habe. Da wird mir die Uebersetzung sehr wichtig sein. Mich beschäftigen jetzt ganz ähnliche Probleme in einem Aufsatz über Freud, den ich Ihnen sobald er fertig ist, vielleicht schon vor dem Erscheinen in Buchform übermitteln werde. Ich hätte auch dieser Tage an dem Sexualkongress in Wien teilnehmen sollen, die Arbeit geht aber unbedingt voran.

Der Gedanke Ihrer guten Gesinnung ist mir sehr wertvoll und seien Sie überzeugt, dass ich sie auf das herzlichste erwidere. Hoffentlich ergibt sich einmal Gelegenheit längeren Zusammenseins hier oder dort, ich freue mich schon herzlich darauf.

Met den besten Grüssen

Stefan Zweig'[17]

2.

'Salzburg Kapuzinerberg 5 am 15. November 1930

Verehrter Herr Cannegieter!

Ich kam nicht recht dazu Ihnen zu schreiben, es gab viel Arbeit und gibt sie noch. Ausserdem waren die Zeiten bewegt. Wie Sie wahrscheinlich gelesen haben, ist die schwertse [schwerste] Gefah[r] einer faschistischen Reaktion für Oesterreich

glücklich überwunden und Spannungen besonderer Art kaum mehr zu befürchten. Aber die Gefahr war wirklich gross und wir können froh sein sie überwunden zu haben. Ihr Buch über den Faschismus hat mich sehr interessiert, ich habe in diesem Zusammenhange jüngst einen kleinen Aufsatz geschrieben, in dem ich die Neigung der Jugend zum Radikalismus zu erklären suchte. Die Schuld liegt hauptsächlich beim Völkerbund und in der alten Diplomatie welche die wirklichen europäischen Fragen auf die raffinierteste und dümmste Weise verzögert. Seit zwölf Jahren schwätzen diese alten Gesellen über Abrüstung, und den Friedensvertrag herum ohne das geringste positive Resultat. Kein Wunder, dass die Jugend ungeduldig wird, die alten Leute zum Teufel schicken will und ihr Geschick selbst in die Hand nehmen. Der Radikalismus ist eine Antwort auf das dilatorische Verfahren der europäischen Staatsmaschinerie, eine Revolte gegen die Verlangsamungs anstalt in Genf. Dazu kommen noch viel psychologische Motive, vor allem dass die Jugend, die selbst nicht den Krieg mitgemacht hat, gegenüber der Frontgeneration als heldisch erscheinen will und sich darum gern militärisch kostümiert. Und schliesslich, nicht zum letzten, die allgemeine ökonomische Unzufriedenheit.

Ihren Roman habe ich in der Uebersetzung von Fuchs gelesen und sehe mit Vergnügen, dass er sich bemüht ihn zu plazieren. Leicht wird es nicht sein im Augenblick, weil die Verleger zur Zeit keine Seide spinnen, aber wir wollen, seien Sie desen gewiss, uns in herzlichster Weise bemühen. Mein Buch ist jetzt bald fertig und ich freue mich schon, es Ihnen dann übermitteln zu können.

Grüssen Sie Ihre verehrte Frau und das glückliche Holland, von Ihrem ergebenen Stefan Zweig'[18]

3.

'Salzburg Kapuzinerberg 5 am 10. Dezember 1930

Lieber verehrter Herr Cannegieter!

Erst heute kann ich Ihnen für Ihre Liebenswürdigkeit danken. Erst musste ich mein holländisch zusammenraffen, um zu erkennen, wie freundlich Sie meines Stückes gedacht, das übrigens in Deutschland ausgiebig danebenverstanden worden ist. Deutschland ist jetzt besessen von Politik, sieht nur rot oder schwarz, rechts oder links und gerade meine Bemühungen mit der Neu[r]tralität im Geiste bleiben völlig aussichtslos. Ich habe manchmal das Gefühl, als müsste sich da eine Krankheit erst wirklich herausfiebern und geistige Arznei sei völlig überflüssig solange die Krise noch im Gange ist. Man tut vielleicht besser, sich innerlich abzuwenden.

Meine Essay Trilogie ist jetzt glücklich fertig, der letzte Teil, Freud, hat mir viel Schwierigkeiten gemacht. Über einen Lebenden zu sprechen, den man verehrt, heisst manche Wahrheiten abdecken, und manche Kritik in Watte hüllen, und an-

derseits wieder bringt man gerade dem Lebenden nicht jenes Pathos der Ueberzeugung entgegen. Es war recht schwer.

Könnte ich Ihnen doch heute schon etwas Gutes über das Schicksal Ihres Buches berichten, aber zur Zeit ist in Deutschland alles grau.

Wir denken Ihrer oft und herzlich und freuen uns sehr auf ein Wiedersehen.

Ihr

Stefan Zweig'[19]

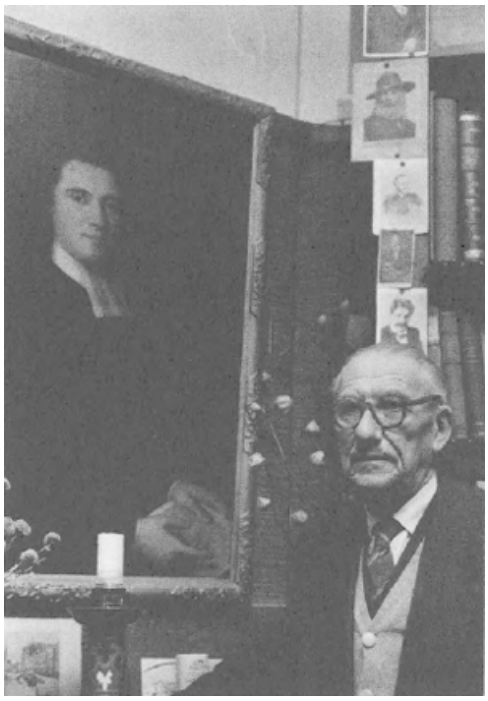
Good companions

Ook na deze brieven is er kennelijk nog wel contact geweest, want in Cannegieters bibliotheek is een door Zweig in 1931 gesigneerd exemplaar aangetroffen van het feestboek *Bibliographie der Werke von Stefan Zweig dem Dichter zum fünfzigsten Geburtstag dargebracht vom Insel Verlag* (*Leipzig am* 28. *November* 1931). Zweig schreef er 'hoffentlich auf bald!' in. Maar van een ontmoeting tussen de twee is het niet meer gekomen, hoewel Zweig in 1930 tegenover Cannegieter te kennen had gegeven weer naar Holland te zullen komen ('In Holland interesseert hem de sluis bij IJmuiden en de Zuiderzee').[20] De boeken van Cannegieter zijn uiteindelijk niet in het Duits uitgegeven.

In *De Socialistische Gids* van oktober 1933 schrijft Cannegieter nog eenmaal over Zweig, over de verfilming door Robert Siodmak van de in 1913 verschenen novelle *Brennendes Geheimnis.*[21] In de oorlogsjaren benoemde Cannegieter Zweig tot een van zijn *Good Companions*: 'Toen ook werd in Franekeradeel [zoals hij zijn werkkamer in Haarlem noemde, EB] het vertrouwenwekkend college van de "Good Companions" (geïnspireerd op een titel van [J.B.] Priestley) gesticht, en de portretten van hen werden op de boekenkasten geprikt. Humanisten als Erasmus, Montaigne, Schweitzer, pedagogen als Pestalozzi en Maria Montessori, leermeesters als [Gerard] Heymans, vrienden als Thijsse en Van Eeden, politici als Troelstra en Roosevelt, dichters en schrijvers als Dickens, Goethe, Stefan Zweig, Walt Whitman, Pirandello en Henriëtte Roland Holst behoorden tot de Good Companions.'[22]

Wist Cannegieter, toen hij zijn fotoportret opprikte, dat Zweig niet meer in leven was? Stefan Zweig pleegde, samen met zijn tweede vrouw Lotte, in 1942 op de vlucht voor de nazi's in Brazilië zelfmoord. 'Ich grüsse alle meine Freunde!', schreef hij op 22 februari 1942 ten afscheid. 'Mögen sie die Morgenröte noch sehen nach der langen Nacht! Ich, allzu Ungeduldiger, gehe ihnen voraus.'[23]

Cannegieter zou Zweig nog bijna een kwarteeuw overleven. Ook hij had het in de oorlogsjaren niet gemakkelijk, omdat hij weigerde lid te worden van de Kultuurkamer en dus niet kon publiceren.[24] Na de oorlog hervatte hij zijn journalistieke en literaire werk en schreef hij onder andere *Vier schoten voor een vrouw* (Amsterdam 1959), een roman over de befaamde Groningse moordzaak-IJje Wijkstra. Regisseur Pieter Verhoeff maakte over deze historie in 1980 de film *Het teken van het beest.*



H.G. Cannegieter met zijn ‘good companions’.

Omgeven door de portretten van zijn Good Companions sleet Cannegieter zijn laatste dagen in zijn studeervertrek Franekeradeel. Hij zou er op 28 maart 1966 overlijden.

De 125ste geboortedag van Stefan Zweig werd in Duitsland afgelopen november uitgebreid herdacht met veel nieuwe publicaties, waaronder twee nieuwe biografieën en de uitgave van de complete briefwisseling met zijn eerste vrouw Friderike.[25] Zweigs hier gepubliceerde brieven aan Cannegieter zijn - hoe bescheiden ook - een bijdrage aan die herdenking, een feit dat overigens vrijwel geheel aan Nederland voorbij is gegaan.

Met dank aan mevrouw A.C. van Hall-Cannegieter, Diederick Cannegieter, Rob Hartmans en Koos van Weringh.

Eindnoten:

1 De brief van Willem Elsschot aan Cannegieter werd afgedrukt in *De Parelduiker* 1997/1, p. 27-29; de brief van Bordewijk was in 1991 te zien op de tentoonstelling ‘Ik ben maar een dilettant. F. Bordewijk 1884-1965’ in de Universiteitsbibliotheek te Nijmegen. De brieven maken deel uit van de collectie-Cannegieter, die berust bij zijn dochter, A.C. van Hall-Cannegieter. Tenzij anders vermeld, zijn alle voor dit artikel geraadpleegde brieven en documenten afkomstig uit deze verzameling.

2 Biografische informatie ontleend aan Joost Cannegieter, *Hendrik Gerrit Cannegieter, 17 september 1880 - 28 maart 1966. Een poging tot biografie* (eigen beheer: Enschede 1980) en aan knipsels over H.G. Cannegieter.

3 Georg Grünewald Kzn, *Van het wondere ambt* (Amsterdam 1909).
4 H.G. Cannegieter (voortaan HGC), *De Friesche Beweging* (Amsterdam 1917).
5 Peter J.H. van den Berg, *Welkom in 't leven. Een beschrijving van het geïllustreerde tijdschrift Eigen Haard 1875-1941* (Amsterdam 2003), p. 148-155.
6 HGC, 'Mijn honderd-eerste interview', in A.M.E. van Dishoeck, Cornelis Veth en C.J. Kelk (red.), *Geschenk. Bijdragen van Nederlandsche schrijvers en schrijfsters*, *bijeengebracht ter gelegenheid van de Nederlandsche Boekenweek* 7-14 *mei* 1932 (Amsterdam 1932), p. 27-31.
7 Biografische informatie ontleend aan Donald Prater en Volker Michels (red.), *Stefan Zweig Leben und Werk im Bild* (Frankfurt am Main / Leipzig 2006).
8 Prater en Michels, p. 59, 76 en 347.
9 Voorbeelden van Masereels werk voor Zweig, zie: Prater en Michels, p. 116 en 128.
11 *Notitiën Reis Weenen 1-16 Juni '30.*
12 *Notitiën*, p. 13.
14 *Notitiën*, p. 38.
15 *Notitiën*, p. 32-33. Met de Kronik bedoelt Cannegieter waarschijnlijk Zweigs in 1929 verschenen novellenbundel *Kleine Chronik.* Wilh. Stekel was een medicus/seksuoloog.
16 HGC, 'Een bezoek bij Stefan Zweig', in: NRC, donderdag 10 juli 1930. Avondblad E, p. 2. In *Notitiën* (p. 140) staat een aanwijzing dat Cannegieter aanvankelijk van plan was het interview te maken voor *Morks' Magazijn.* Kennelijk heeft de NRC hem een lucratiever voorstel gedaan.
17 Op 22 september 1930 schreef Zweig ook een brief aan zijn New Yorkse uitgever Ben Huebsch, waarin hij het kort over het Freud-opstel heeft. Knut Beck & Jeffrey B. Berlin (red.), *Stefan Zweig. Briefe* 1920-1931 (Frankfurt am Main 2000), p. 280 en 620 (noten 8/9). Het essay over Freud zou met twee andere essays over Mesmer en Mary Baker-Eddy verschijnen onder de titel *Die Heilung durch den Geist* (Leipzig 1931). Met de heer Fuchs wordt waarschijnlijk bedoeld Emil Fuchs. In *Stefan Zweig Briefe* 1932-1942 (Frankfurt am Main 2005) luidt over hem op p. 601 de annotatie: 'Mitarbeiter des Herbert Reichner Verlags und Vertrauter SZs'.
18 De politieke situatie in Oostenrijk was in de tweede helft van 1930 uiterst gespannen, mede vanwege de activiteiten van de fascistische *Heimwehr*-militie en het grote electorale succes van de nazi's in Duitsland. Het boek van HGC over het fascisme dat Zweig kennelijk in manuscriptvorm heeft gelezen, werd een jaar later gepubliceerd als *Helden in den dop. Nieuwe bijdrage betreffende onze moderne jeugd* (Baarn 1931) en behelsde vooral een sociaal-psychologische benadering van het fascisme, een tamelijk nieuwe opvatting in die tijd volgens sociaal-democratie- en fascisme-kenner Rob Hartmans (brief aan auteur, 15.11.2006). Het essay van Zweig over de jeugd is niet geïdentificeerd. Welke roman van HGC door Fuchs vertaald is, blijft onduidelijk. Er komen diverse titels in aanmerking, zoals de sciencefictionachtige roman *Achter den Afsluitdijk* (Amsterdam 1929) of het semi-autobiografische *Als het leven lokt* (Amsterdam 1930).
19 Het (toneel)stuk van Zweig waar Cannegieter over geschreven zou hebben, is vermoedelijk *Das Lamm des Armen*, waarvan Cannegieter een exemplaar met opdracht ontving. Zijn bespreking van dit stuk is nog niet teruggevonden. Van Zweigs boek over onder anderen Freud werd geen exemplaar aangetroffen in de nagelaten bibliotheek van Cannegieter.
20 HGC, *Notitiën*, p. 105.
21 HGC, 'Stefan Zweig door Siodmak verfilmd', in: *De Socialistische Gids* 18/10, oktober 1933, p. 706-707. *Brennendes Geheimnis* (met in de hoofdrollen Willi Forst, Hilde Wagener en Hans Joachim Schaufuss) ging onder de titel *Brandend geheim* in Nederland in première op 19 mei 1933 in het Rotterdamse Luxor-theater.
22 Joost Cannegieter, *Biografie*, p. 28. Gesprek met mw. A.C. van Hall-Cannegieter, 9.11.2006. Het portret van de *Good Companion* Roosevelt zal overigens wel pas na de bevrijding zijn opgeprikt.
23 'Declaracão', in: *Stefan Zweig Briefe* 1932-1942 (Frankfurt am Main 2005), p. 143.
24 'Waarom de paillettenjurk van mijn moeder verkocht moest worden'. Brief A.C. van Hall-Cannegieter aan auteur, 29.11.2006.
25 Van Oliver Matuschek is de biografie *Drei Leben: Stefan Zweig.* Gelijktijdig verscheen de vertaling van de Braziliaanse journalist Alberto Dines *Tod im Paradies. Die Tragödie des Stefan Zweigs.* De briefwisseling tussen Stefan en Friderike Zweig, '*Wenn einen Augenblick die Wolken weichen*', werd bezorgd door Jeffrey B. Berlin en Gert Kerschbaumer (alle drie Frankfurt am Main 2006).

Ivan Sitniakowsky
Lichtvoetige herinneringen
Dertig jaar bij de krant van wakker Nederland

IVAN SITNIAKOWSKY (1944) was van 1971 tot 2000 literatuurrecensent van *De Telegraaf.*

Najaar 1971, ik was zevenentwintig jaar, werd ik door *De Telegraaf* benaderd met de vraag of ik boekbesprekingen voor ze wilde gaan schrijven. Ik werkte bij *NRC Handelsblad*, dat een jaar eerder ontstaan was uit de fusie tussen de NRC en het *Algemeen Handelsblad.* Aangezien literatuur mijn grote passie was en ik toch al bij NRC *Handelsblad* zou 'afvloeien', hoefde ik niet lang na te denken. Bert Poll, chef van de kunstredactie, en hoofdredacteur André Spoor reageerden gepikeerd en probeerden mij op andere gedachten te brengen. *De Telegraaf*: het was toch ondenkbaar dat je dáár naar toe ging. Zelfs toen de kogel al door de kerk was deed een bezorgde collega nog een allerlaatste poging om mij te behoeden voor de rampspoed die mij bij het ochtendblad te wachten stond. 'Over een paar jaar ben je een echte *Telegraaf*journalist geworden,' voorspelde hij somber. Toen ik Jan Blokker eens tegen het lijf liep veegde hij mij meteen de mantel uit: 'Wat jij gedaan hebt kan niet. Je gaat niet bij *De Telegraaf* werken. Dat is not done.' Hij herhaalde het nog een keer. 'Dat is not done'. Ik vond dat onzin en probeerde, toen ik hem bij toeval aan de bar van De Balie aantrof, daarover een gesprek met hem te beginnen. Maar dat wimpelde hij af. Bij NRC *Handelsblad* was Henk Hofland de enige bij wie ik begrip voor mijn overstap had gevonden. 'Als ik zo'n kans kreeg zou ik het zeker doen,' had hij gezegd. Misschien klinkt 'gekregen had' en 'had gedaan' hem wat veiliger in de oren. Ook goed. Hij deed in elk geval niet mee met het verketteren van alles wat met *De Telegraaf* te maken had. In café Scheltema zocht hij contact met Jacques Gans, die altijd alleen aan een tafeltje zat en door iedereen werd geboycot. Daar ben ik ook met Gans in contact gekomen en leende ik hem de *Snikken en grimlachjes* van Piet Paaltjens. Hofland heeft nog een prachtig stuk geschreven voor de heruitgave van Gans' roman *Liefde en goudvissen.* Echt geholpen heeft het niet. Ook ditmaal belandde het boek bij De Slegte.

Wat het boycotten van *De Telegraaf* betreft: natuurlijk merkte ik dat. Het blijft hinderlijk voor fascist te worden uitgemaakt, van iemand te horen: jouw krant heeft mijn moeder vermoord (die moeder was in Auschwitz omgekomen), en van L.Th. Lehmann op een bijeenkomst van De Bezige Bij zomaar een vuistslag in mijn

gezicht te krijgen nadat hij mijn naam had genoemd en daar '*De Telegraaf*' aan had toegevoegd, als verklaring voor zijn uitval.

Uitgevers die principieel geen recensie-exemplaren stuurden waren er in die jaren volop. De omgang met collega's van andere kranten stokte. Dit alles deed je beseffen hoe waardevol vriendschappen waren die wel stand hielden. Ik zal hun namen hier niet noemen, maar het waren niet de minsten onder de vaderlandse schrijvers die mij hiermee een hart onder de riem staken. Bij mijn overstap had ik mij voorgenomen niet te bezwijken voor druk van binnenuit of van buitenaf. Ik bespeurde bij mijn nieuwe werkgever een zeker wantrouwen jegens mij. In hun ogen was ik waarschijnlijk te links, terwijl ik buiten de krant ongetwijfeld werd beschouwd als iemand die zijn ziel aan het grootkapitaal had verkocht. Waarbij het dan weer verbazing wekte, dat schrijvers van naam zich desondanks met mij inlieten. Maar dat gebeurde later.

Een van degenen die mij nauwlettend in het oog hielden was mijn oude hoofdredacteur Henk Hofland. Hij vond dat hij mijn geheugen moest opfrissen toen ik, zonder zijn naam te noemen, een uitspraak van hem citeerde. Goed schrijven is onthouden worden, had hij ergens opgemerkt. 'Ja, maar hoe lang en door wie,' voegde ik daar een beetje plagerig aan toe. Hij stuurde mij ook eens een in tien punten vervatte aanklacht die ik jammer genoeg ben kwijtgeraakt. Ik weet nog wel dat hij mij ervan beschuldigde C. Buddingh' in het kielzog van W.F. Hermans een trapje na te hebben gegeven in mijn bespreking van Buddingh's dagboeknotities. Hofland wist niet dat ik al veel eerder, zo omstreeks 1970, in *Soma* de draak had gestoken met Buddingh's notities.

Toen ik Jacques Gans in café Scheltema leerde kennen wist ik nog niet wat ik zou gaan doen als ik bij NRC *Handelsblad* weg was. Daar maakte ik mij wel zorgen over, want ik wilde niet zonder werk komen te zitten. En freelancen voor de NRC, zoals Spoor suggereerde, was geen optie. Maar het probleem loste zich vanzelf op. Nadat Gans in een *Telegraaf*-column mijn naam had genoemd zocht de kunstredactie contact met mij en mocht ik bij wijze van proef voor het ochtendblad naar de Frankfurter Buchmesse. Daarmee begon een werkverband dat bijna dertig jaar zou duren.

Het tijdperk van de schrijfmachine liep al op zijn eind, maar voor Gans moest het nog beginnen. Hij schreef zijn kopij nog met de hand. Daar werd niet altijd zorgvuldig mee omgesprongen. Postuum verscheen er in *De Telegraaf* een reeks terugblikken onder de titel 'Souvenir'. De originelen schijnen verloren te zijn gegaan. Ik had Gans, nadat ik bij *De Telegraaf* was begonnen, nauwelijks meer gesproken. Maar ik heb nog wel over hem geschreven: over de nieuwe editie van *Liefde en goudvissen*, en over een recente studie die was gewijd aan een door hem opgezet blad over Franse literatuur. Het heette *Ce vice impuni, la lecture,* en leidde een moeizaam

Ivan Sitniakowsky op het Rokin in Amsterdam (jaren zeventig).

bestaan. Mijn stukken over Gans werden altijd lekker groot opgemaakt. Daar hoefde ik niet om te vragen, dat gebeurde automatisch. Als ik een foto van Gans uit het archief haalde, kwam die in de krant. Hans van Straten heeft het in zijn memoires over boeken en schrijvers, *De omgevallen boekenkast*, ook over Gans. Toen ik dat boek besprak, liep ik weer naar het fotoarchief. En hup, daar stond hij weer in onze bladen. Jacques Gans was zo'n beetje het literaire alibi van *De Telegraaf.* Thomas Lepeltak, de man achter het Stan Huygensjournaal, deed nogal dik met hem en noemde hem steevast: mijn vriend.

Eerlijk gezegd had ik geen flauw idee wat mij bij *De Telegraaf* te wachten stond. Mijn eerste ontmoeting met hoofdredacteur Goeman Borgesius duurde niet lang. ‘Wat vind je van *De Telegraaf*,’ wilde hij weten. ‘Er staan weleens suggestieve koppen in,’ antwoordde ik. ‘Geef eens een voorbeeld,’ zei hij met zijn zware stem. Ik: ‘Jannen vegen Dam schoon’ (naar aanleiding van de mariniers die de hippies met geweld van het Nationaal Monument op de Dam verjoegen). Hij: ‘Maar zo was het toch ook.’ Bij een andere gelegenheid stelde hij voor dat ik mij regelmatig op de kunstenaarssociëteit De Kring zou gaan ophouden om nieuwtjes te vergaren. Ik reageerde daar niet eens op. Hij is er nooit op teruggekomen.

Ik was nog maar net in mijn nieuwe functie begonnen toen uitgeverij Elsevier belde. ‘U bent dus de opvolger van Dolf Koning,’ hoorde ik. ‘Wij hadden er op gere-

kend dat u meteen contact met ons zou opnemen. Wij waren gewend om regelmatig met uw voorganger te overleggen welke stukken er op de boekenpagina zouden komen. Maar totnogtoe hebben wij niets van u gehoord.' Ik zei dat ik niet van plan was op de oude voet door te gaan, en dat ik zelf uitmaakte waarover ik ging schrijven. Dat meende ik ook. Maar zo eenvoudig als ik in mijn onschuld dacht dat het zou gaan ging het niet. Ik zat met een erfenis opgescheept. Om te beginnen was daar Willem Brandt, een geharnaste reactionair wiens opinies over het voormalige Nederlands-Indië steeds minder bijval vonden. Hij schreef al geruime tijd voor *De Telegraaf* en nodigde mij bij zich thuis uit, om te zien wat voor vlees hij in de kuip had. Hij dacht dat ik gedichten schreef en verwarde mij met Riekus Waskowsky. Trots wees hij mij zijn collectie bibliofiele uitgaven van de stichting De Roos aan, en hij waarschuwde mij voor de opvattingen van Rudy Kousbroek. Toen hij mij vroeg of hij de grote literatuurgeschiedenis *Oost-Indische spiegel* van Rob Nieuwenhuys mocht bespreken, bracht hij mij in een lastig parket, omdat de directeur van Querido, Reinold Kuipers, mij met klem had gevraagd dat boek niet door Brandt te laten recenseren. Wat te doen? Ik overwoog dat ik niet alleen niet in dienst was bij Elsevier, maar ook niet bij Querido. Dus liet ik Willem Brandt toch een recensie schrijven. De man was ruim tweemaal zo oud als ik. Had ik hem voor het hoofd moeten stoten en zeggen: 'Nee, dat mag u niet, dat doe ik zelf?' Misschien wel.

Er was mij voorgespiegeld dat ik volledig vrij zou zijn in de keuze van mijn onderwerpen, maar in de praktijk ging dat anders. Er waren uitgevers die van oudsher nauwe banden met de krant hadden, en hun uitgaven vermeld wilden blijven zien in de kolommen van *De Telegraaf.* De krant had ook zijn eigen imprint: Teleboek, waar Henk van der Meyden zijn Privéverhalen bundelde. Met succes. Teleboek kon dat goed gebruiken. Het grossierde in onduidelijke eendagsvliegen waarvoor per advertentie in de boekenrubriek aandacht werd gevraagd. Drie maal heb ik op verzoek zo'n Teleboek-uitgave besproken. Die stukken waren niet onverdeeld positief Met name Leo Derksen, de kampioen van het gezond verstand, had, al zeg ik het zelf, reden om zich mijn kritiek aan te trekken. De streekromans van Arie van der Lugt gingen aan mijn neus voorbij; maar leesvoer was er genoeg, en de buitenlandse producenten daarvan kwamen regelmatig naar Nederland om hun meesterwerken te promoten. En als ze dat niet deden kon ik ze nog altijd in hun eigen biotoop komen verrassen.

Regelmatig werden er bij *De Telegraaf* besprekingen gevoerd over bestsellerlijsten. Daar was ik zelf nooit bij. Er kwam een Bruna top-tien in de krant, de boekenrubriek werd om de haverklap gerestyled en heette dan opeens 'Lekker lezen'. In het oude gebouw aan de Nieuwezijds stond ik in de lift naast de toenmalige directeur Brandt. Hij vroeg mij mee te gaan naar zijn werkkamer, waar hij mij de les las over Gerard Reve, aan wie ik volgens hem veel te veel aandacht besteedde. Op de werk-

Met Frederick Forsyth (rechts) in Londen (1989).

vloer van de redactie werd ik toegesproken over de zogenaamde leesboeken. Besefte ik wel hoe groot het marktaandeel van dit genre was? En dat met name onze lezers ze vraten, de boeken van Margreet van Hoorn en anderen? Ik luisterde en dacht: ga jij je leesboekenschrijvers zelf maar interviewen. Maar daarmee was ik niet uit de problemen. Je had ook nog avonturenromans, detectives en thrillers. Thrillers interesseerden mij wel. Maar als ik in mijn eentje ook nog de Nederlandse literatuur wilde bijhouden, had ik een dubbele dagtaak. Ik deed wat ik kon, en maakte even vrolijk interviews met Frederick Forsyth en P.D. James als met Couperusbiograaf Bastet en W.F. Hermans. Ik sprak ook met Hella Haasse, Karel van het Reve, A. Alberts, en de twee Maartens, afgezien van de vele buitenlandse coryfeeën die ik ontmoette, onder wie Germaine Greer, Marilyn French en Chaim Potok.

Eenmaal mocht ik in het kader van de Boekenweek een speciale bijlage maken. Ik schreef een stuk over de memoires van Céleste Albaret, de huishoudster van Proust. Er was verder ook een stuk over de Mozartbiografie van Hildesheimer. Het geheel was van een behoorlijk niveau. Het jaar daarop was de beurt aan een ander. Ik mocht wel een stuk inleveren. Daarvan knipte die ander de eerste alinea's weg en verving die door een overbodige inleiding van eigen makelij. Meer plezier beleefde ik aan een interview met Konsalik. Ik sprak met de Duitse bestsellerauteur op de Frankfurter Buchmesse, waar ik ieder jaar naar toe ging. Meer dan tien jaar later stond er weer een interview met Konsalik in *De Telegraaf*. Nieuwsgierig begon ik te

lezen, maar na een paar alinea's dacht ik: maar dat héb ik al gelezen. Sterker nog: ik had het zelf geschreven. Ik haalde mijn oude stuk tevoorschijn en ja hoor: sommige passages waren letterlijk overgeschreven, zonder bronvermelding. De redacteur die verantwoordelijk was voor de betreffende pagina had zijn antwoord al klaar: ‘Ik mag met jouw kopij doen wat ik wil,’ zei hij, ‘want het copyright berust niet bij jou, maar bij de krant.’ Van de hoofdredactie kreeg ik een geruststellend schouderklopje. De plagiaatpleegster werd aan de tand gevoeld, maar dat gebeurde buiten mij om. Via via hoorde ik dat zij in alle toonaarden had ontkend zich door mijn stuk te hebben laten inspireren. ‘Het was een heel ander artikel dat ik heb gebruikt,’ verklaarde zij. Ik was kennelijk dubbel geplagieerd.

Van oktober 1971 tot mei 1975 werkte ik freelance voor *De Telegraaf*, en kreeg ik per stuk betaald. Een vetpot was dat niet. Ik zie mij nog zitten aan een bureau met de chef kunst en de boekhouder, die bedragen invulde van 75 en 125 gulden voor artikelen waar ik ik weet niet hoe lang mee bezig was geweest. Het schrijven ging mij niet gemakkelijk af. En als ik weer eens een paar vellen papier uit de schrijfmachine had getrokken en daar proppen van had gemaakt, die niet zelden naast de prullenbak terechtkwamen, waren de spottende opmerkingen niet van de lucht. ‘Als jij nou eens naar het café gaat, maak ik je verhaal wel af. Tien minuten, oké?’ Bij mij moest de eerste zin van een stuk perfect zijn. Anders kon ik niet verder. Vaak prevelde ik binnensmonds zo'n eerste zin voor mij heen, om te zien of die wel liep. Ook dat vonden mijn collega's een lachwekkende vertoning.

W.F. Hermans, die ik drie maal in Parijs heb geïnterviewd, wilde eens weten wie mijn favoriete schrijvers waren. Ik noemde meteen Karel van het Reve, waarop hij zei: ‘Maar die is communist geweest.’ ‘Ja, maar dat is lang geleden,’ antwoordde ik. Hij ging er verder niet op in, maar niet lang daarna typeerde Hermans hem als ‘een alleszins niet verwerpelijk persoon’.

Kort nadat Karel van het Reve de P.C. Hooftprijs voor zijn essays was toegekend zocht ik hem thuis op. Hij vertelde geamuseerd dat hij een reporter en een cameraman van het NOS-Journaal op bezoek had gehad. Er moest een nieuwsitem over hem gemaakt worden. Of hij zo vriendelijk wilde zijn zijn eigen boeken aan te wijzen. Karel wees toen op een rijtje in de boekenkast, waarop de verslaggever zei: ‘Dat is ook niet veel’. Daarna stelde hij voor Karels oeuvre plat op tafel te leggen. Er volgde een snelle blik door de lens, gevolgd door een geruststellend: ‘Zo lijkt het nog heel wat.’

Met Jan Wolkers was de verstandhouding van meet af aan slecht. Mulisch' uitspraken wilde ik nog wel eens bekritiseren, maar over zijn theaterroman *Hoogste tijd* was ik vol lof. En ook Reve, die mij met zijn gedram over jongensheuvels vaak verveelde,

BOEKEN

Roman over groepsreis door Indonesië

„De Kus" van Wolkers grof en ondoordacht

door I. SITNIAKOWSKY

Twee gezonde Hollandse kerels van vijfenveertig jaar gaan in 1970 met een groepsreis mee naar Indonesië. In zeventien dagen uit en thuis. Ze zien Bali en de Boroboedoer, de Merapivulkaan, en bezichtigen thee- en rubberplantages. Rijst, kip en satéh staan dagelijks op het menu. Ze slapen in hotels, bij particulieren, hebben last van de hitte en maken culturele avondjes mee waar zij maar matig in geïnteresseerd zijn. Het gezelschap waar zij zich in bevinden bestaat vooral uit oudere mensen, onder wie veel oud-Indischgasten. Eten, slapen, souvenirjagen en fotograferen zijn voortdurend terugkerende onderwerpen van gesprek.

Onze twee helden, de hoofdpersonen uit Wolkers' nieuwste roman DE KUS, zien van millenboog neer op hun reisgenoten. Sommigen krijgen meteen bijnamen als Baby en Rembrandt, opdat de lezer zal lachen en goed beseft tussen wat voor afschuwelijke domoren en provincialen ons tweetal zich hier bevindt. Zij kopen

gewerkt. De verrassing komt uit de hoek waar je hem niet zou verwachten. Het is de ik-figuur, die een kortstondig homoseksueel avontuur beleeft met een travestiet in Djakarta, en daar niets over tegen zijn vriend durft te zeggen. Mannen onder elkaar!

Bob dacht dat hij naar Indië ging om tegen Jansen te

Sitniakowsky bespreekt Wolkers' roman *De kus* in *De Telegraaf* van zaterdag 26 november 1977.

had zijn uitschieters, waarbij je zijn archaïserende stijl (zoude en zeide) voor lief nam. Maar met Wolkers was het na *Turks fruit* bergafwaarts gegaan. Zelf vond ik *Turks fruit* al op het randje van de kitsch, maar Poll was zeer enthousiast. Ik werkte toen nog bij het *Algemeen Handelsblad.* Het eerste boek dat ik van Wolkers in *De Telegraaf* besprak was *Werkkleding*, dat op mij nogal rommelig overkwam. Zijn roman *De walgvogel* had enkele aardige passages, maar het daaropvolgende *De kus*, zijn verslag van een reis naar Indonesië, was bar oninteressant. Op mijn bespreking reageerde hij met onfris gescheld. Of gebeurde dat later pas? In elk geval werd ik met verbale drek overgoten. Hopelijk luchtte hem dat op. De krant vond die schermutselingen wel leuk, en kondigde mijn bespreking van een volgend boek aan op de voorpagina. Maar daar bleef het bij.

Er is mij nooit gevraagd om iets onvriendelijks over Wolkers te schrijven. Er is mij überhaupt niet gesuggereerd dat ik over Wolkers moest schrijven. Martin van Amerongen was voorzitter van de jury die Wolkers bekroonde met de P.C. Hooftprijs. In het juryrapport werd zijn oeuvre in alle toonaarden geprezen. Toen Van Amerongen een draai van 180 graden maakte en in een nuchtere lezer veranderde, werd mijn commentaar op deze ommezwaai niet op de voorpagina aangekondigd. Het was trouwens maar een klein stukje.

Gerrit Komrij kende ik al heel lang. Theo Sontrop, die toen bij Meulenhoff werkte, gaf mij Komrij's bundels *Alle vlees is als gras* en *Ik heb goddank twee goede longen* cadeau. Ik was onder de indruk van zijn veelzijdigheid. Op een dag kwam de chef van de kunstredactie naar mij toe en zei: 'Ivan, we weten dat je een goed contact hebt met Gerrit Komrij. Wij zijn al een tijdje op zoek naar een columnist. Eigenlijk hadden we Joost Zwagerman willen hebben, maar die voelde er niet voor. Wil jij, als je Komrij weer eens ziet, vragen of hij belangstelling heeft? We kunnen duizend gulden per stuk betalen.' Ik beloofde de boodschap over te brengen. De eerstvolgende keer dat ik Komrij sprak zei ik: 'Gerrit, ik zet nu even mijn dienstpet op, want ik moet je namens *De Telegraaf* vragen of jij columns voor ons zou willen schrijven.' En ik noemde het honorarium. Komrij begon te lachen en zei: 'Ivan, ik heb al een krant waar ik columns voor schrijf, al twintig jaar. Die geven mij ook duizend gulden als ik een keer niet schrijf.' Niet lang daarna begon hij sonnetten in het AD te publiceren. De eerste stond pontificaal op de voorpagina. Met een collega zat ik daarnaar te kijken toen adjunct-hoofdredacteur Kees Lunshof voorbij liep. Misprijzend keek hij naar de voorpagina van de concurrentie en zei: 'Een gedicht op de één, dat is belachelijk. Dat kan toch helemaal niet.' Kennelijk waren de druiven zuur. Het idee Komrij als medewerker aan te trekken was vermoedelijk van hem afkomstig. Gerrit vertelde mij later dat het AD er een copieuze lunch in het Excelsior voor over had gehad om hem te strikken. Bij *De Telegraaf* kwamen ze niet op die gedachte.

Met W.F. Hermans was mij eerder iets dergelijks overkomen. Goeman Borgesius wilde hem wel als columnist hebben en vroeg mij of ik Hermans wilde polsen. Ik was inmiddels op goede voet met de grote schrijver komen te staan. Borgesius kon echter niet garanderen dat elk woord dat Hermans schreef ook in de krant zou komen. En over geld werd al helemaal niet gepraat. Misschien zou Hermans voor een vorstelijk honorarium zijn bezweken, maar nu ik ook daarover geen harde toezeggingen kon doen moest hij wel nee zeggen. 'Ik zou dan een soort Jacques Gans worden,' zei Hermans hardop nadenkend over het wel erg vrijblijvende voorstel.

Fouten worden overal gemaakt, en het verwisselen van foto's komt ongetwijfeld vaker voor. Toch stond ik verbaasd te kijken toen mijn bespreking van het *Album Gerard Reve* in de krant stond. Ik had aangegeven welke foto van de jonge Reve bij mijn stuk moest komen te staan. Maar in plaats daarvan keek ik naar een portret van Gerards broer Karel. Wat was er gebeurd? De opmaakredacteur die het stuk in de krant moest zetten reageerde verstoord op mijn vraag. 'De foto die jij had aangewezen - ik dacht dat dat een meisje was!'

Nagenoeg hetzelfde overkwam mij toen ik een foto van Jan Emmens nodig had. Ik had alleen een foto waar hij samen met de dichter Chris J. van Geel op stond. Ik legde uit wie van de twee Emmens was. Natuurlijk stond bij mijn stuk over Emmens' gedichten en aforismen de volgende dag Van Geels portret in de

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Met Willem Frederik Hermans in het Letterkundig Museum (27 november 1992). Hermans nam toen het eerste exemplaar van LiteROM in ontvangst, een cd-rom met 43.000 literaire recensies. Hermans hield bij die gelegenheid een lezing onder de titel ‘Slechte kritieken gaan nooit verloren, goede ook niet, sinds kort’.
(foto Klaas Koppe)

krant. Ik kreeg een boze brief van de oude Van Oorschot, waarop ik mijn spijt betuigde voor de gemaakte vergissing. Maar ik kon het niet laten hem er op te wijzen dat ook de beste uitgever weleens een steekje liet vallen. Had hij niet zelf het zojuist door mij besproken deel 1 van Emmens' verzameld werk uit de handel moeten nemen toen bleek dat er een heel katern aan ontbrak?

Over een interview met André Brink kreeg ik het aan de stok met hoofdredacteur Hans de Haas. Woedend kwam hij op een ochtend naar mij toe, en wijzend naar mijn stuk dat ik aan het overlezen was zei hij: ‘Jij maakt propaganda voor het ANC.’ ‘Hoe kom je daar bij,’ zei ik. ‘Ik heb een interview gemaakt met een van de meest vooraanstaande Zuid-Afrikaanse schrijvers van dit moment. En ik heb zijn mening opgeschreven, en niet de jouwe of die van iemand anders.’ Boos liep hij weg. Ik had moeten begrijpen dat ik dit interview nooit had mogen maken.

Augustus 1991 werd bij mij de ziekte van Parkinson vastgesteld. Ik zat drie maanden thuis. Personeelszaken stuurde mij een droogboeket met de beste wensen en verder bleef het stil. Van de redactie belde niemand. De hoofdredactie zweeg eveneens in alle talen. Toen ik weer op de krant verscheen zei mijn chef: ‘Wat kom je doen?’ Hij was druk bezig de poten onder mijn stoel vandaan te zagen. Achter mijn rug om schreef hij een brief aan een aantal uitgevers waarin hij suggereerde dat het niet meer nodig was om mij van persinformatie en recensie-exemplaren te voorzien. De hoofdredacteur die ik hierover aansprak vroeg; ‘Héb jij die brief?’

Toen ik ja zei stond hij op en beende weg, richting koffieautomaat. Ik was bij de duivel te biecht geweest.

Dit gebeurde enkele jaren nadat ik met een fotograaf een reportagereis naar Japan had gemaakt. De krant ging een speciale Japanbijlage maken waarvoor wij het culturele gedeelte voor onze rekening zouden nemen. In Tokio ontmoette ik Pieter van Gulik, een van de zoons van de legendarische schrijver, geleerde en diplomaat Robert van Gulik, die wereldberoemd werd met zijn *Rechter Tie*-romans. Pieter haalde allerlei herinneringen op aan zijn excentrieke vader, maar mijn stuk werd door de al genoemde chef botweg geweigerd. Tien jaar later werd mij gevraagd of ik een stuk over Van Gulik kon schrijven voor de thrillerbijlage. 'Toevallig heb ik nog een stuk liggen,' zei ik, en ik vertelde dat het destijds was geweigerd. Er was inmiddels een nieuwe chef gekomen die geen bezwaar had tegen plaatsing. En dat gebeurde.

Nee, van die ene chef ging weinig bezieling uit. Hij maakte het zich zo gemakkelijk mogelijk. Toen hij een culinaire rubriek begon, adviseerde ik hem een paar klassiekers op kookgebied in te kijken, zoals Brillat-Savarin, maar hij weerde mijn suggestie meteen af. 'Waarom zou ik,' zei hij, 'ik ben toch niet van plan het lang te doen.' Maar hij doet het nog steeds... En in een bui van mededeelzaamheid liet hij zich ook ontvallen dat hij zijn tienerzoons had aangeraden op school niet te vertellen dat hun vader bij *De Telegraaf* werkte. Uitgerekend zo iemand schreef mij de wet voor.

Joop van Tijn verraste mij eens voor café Welling met de mededeling 'ik hoor dat je Renate hebt gepakt'. 'Nou, gepakt...' zei ik. Ik had in *De Telegraaf Niets te verliezen en toch bang* besproken, Renate Rubinsteins boekje over haar echtscheiding, en Van Tijn verwaardigde zich mij te laten weten dat hij a) hiervan op de hoogte was, b) mijn stuk niet had gelezen omdat c) hij *De Telegraaf* niet las. Met 'gepakt' gaf hij te kennen dat mijn bespreking vooringenomen was geweest. Dit alles in zeven woorden! Maar ik liep ook Renates ex-echtgenoot Jaap van Heerden tegen het lijf. Die vertelde mij dat ik de enige recensent was geweest die op de eenzijdigheid van haar relaas had gewezen. Het draaide bij haar alleen om háár sores, háár emoties. Renate was zo ontstemd over mijn bespreking dat zij een bevriende schrijver te hulp riep die mij eens flink de oren moest wassen. Dat was Rudy Kousbroek. Hij vroeg mij hem de bewuste recensie te sturen. Ik hoorde er niets meer over. Ik geloof dat hij mij later heeft verteld dat hij tegen Renate had gezegd het helemaal eens te zijn met wat ik geschreven had.

Toen ik twintig jaar in vaste dienst bij de krant was werd mij het zilveren *Telegraaf*-speldje uitgereikt door de hoofdredacteur/directeur mr. Johan Olde Kalter. Op het moment dat de plechtigheid een aanvang zou nemen zei ik tegen hem: 'Johan, maak het kort'. Onze verstandhouding liet al te wensen over, maar zou nog slechter

worden, en uiteindelijk werd ik via de WAO gedumpt. Maar goed, een andere keer kwam ik met hem in botsing toen er twee recensies van een en hetzelfde boek bleken te zijn: een van mijzelf en een van de nieuwe medewerkster die zonder dat ik dat wist op mijn stoel was geparachuteerd. Ik zei tegen Olde Kalter: 'Johan, je hebt nu de keuze uit twee stukken. Ik stel voor dat je het beste kiest en dat in de krant zet. Mocht het niet mijn stuk zijn, dan wil je mij vast wel vertellen waarom.' Olde Kalter ging daar niet op in.

Wij botsten al eerder toen hij mij in zijn kamer liet komen en op de briefwisseling van Alexander Cohen wees die op zijn bureau lag. Hij wilde weten waarom ik dat boek nog niet besproken had. Voordat ik kon antwoorden zei hij laatdunkend: 'Of weet je niet wie Alexander Cohen is?' Ik bleef beleefd en gaf hem uitvoerig antwoord, maar dacht ondertussen: kerel, waar heb je het over. Ik had *In opstand* al voor mijn twintigste gelezen. Dat die briefwisseling mij nooit ter recensie is toegezonden komt misschien wel door die brief van mijn chef aan de uitgevers.

Maar het kon nog erger. Er stond een boek op punt van verschijnen van Mensje van Keulen over de travestieneigingen van Maarten 't Hart. De titel was *Geheime dame*. Ik maakte een dubbelinterview met hen dat paginagroot in een voordrukkatern zou komen met een foto in kleur van 'Maartje' erbij. Alles leek goed te gaan, totdat ik de gedrukte pagina in handen kreeg en constateerde dat er door een stommiteit van de feature-redacteur een stuk tekst was weggevallen, waardoor de vragen en antwoorden niet meer met elkaar correspondeerden. De maandag daarop ging ik naar Olde Kalter. Hij luisterde, of deed alsof, en sprak de onvergetelijke woorden; 'O ja? Laat eens kijken.' Hij had mijn stuk niet eens gelezen, deed geen moeite om dat te verbergen, en toonde daarmee hoe groot zijn belangstelling voor literatuur wel was.

In café De Brakke Grond ontmoette ik een paar jaar geleden een collega van *Het Parool*, die mij lof toezwaaide voor mijn werk. Daar werd ik een beetje verlegen van. 'Je opvolgster is minder scrupuleus,' zei hij. 'Die vertelt in het openbaar dat ze niet zo heel erg haar best doet, omdat het toch maar *De Telegraaf* is waarvoor zij schrijft.' Het verklaart in elk geval haar ontdekking van een opmerkelijke roman van een achtenzeventigjarige. De schrijver was L.Th. Lehmann en werd, in navolging van de flaptekst, vergeleken met Cissy van Marxveldt. De titel van het boek luidde *De pauwenhoedster*. Dat boek was echter niet nieuw, maar verscheen al in 1955, zoals de colofonpagina ook aangeeft. Ik kocht het omstreeks 1962 in de opruiming bij boekhandel Veenstra voor, ik meen, drie gulden negentig.

'Het leven heeft me veel geleerd, zegt de oue sok' - Nescio.

Hein Aalders
Uitgeven in oorlogstijd
Boekhandelaar A.A. Balkema in het Huis aan de Drie Grachten

HEIN AALDERS (1957) is neerlandicus en redacteur van *De Parelduiker*.
Hij publiceerde eerder in dit tijdschrift over J. Slauerhoff.

Simon Vestdijk bestelde er zijn boeken, Willem Frederik Hermans en Adriaan Morriën waren er kind aan huis en ook Adriaan Roland Holst en Martinus Nijhoff wipten er af en toe binnen. Gedurende de Tweede Wereldoorlog was boekhandelaar-uitgever A.A. Balkema in het markante Huis aan de Drie Grachten aan de Oudezijds Voorburgwal 249 in Amsterdam een pleisterplaats voor schrijvers en lezers van het goede boek en een spil in de wereld van het academische boek en van de clandestiene, bibliofiele uitgaven.

Op 24 mei 1943 schafte W.F. Hermans, woonachtig in de Eerste Helmersstraat 208, er Roland Holsts bundel *Voorbij de wegen* aan, twee weken later kocht hij bij Balkema Jan van Nijlens *Gedichten* en drie maanden later, op 6 september, werd hij de eigenaar van Aafjes' *Tooverfluit* en een bundel van Pareau. In diezelfde tijd kocht Roland Holst, die op de Velserweg 71 woonde, bij Balkema wat nieuwe titels: *Tsjip* van Elsschot op 19 april, Jan Camperts rijmprent *De achttien dooden* en Gontsjarovs *Oblomov* op 12 mei en bundels van Yeats en Sappho op 2 juni. Vestdijk verstuurde zijn bestellingen per post. Op 16 maart 1943 vroeg hij Balkema vanuit Doorn om *La maison Tellier* van Maupassant en *Of mice and men* van Steinbeck op te sturen. ‘Wanneer u meer van Nietzsche kunt machtig worden, houd ik mij warm aanbevolen! Ook interesseer ik mij voor Goethe, Kleist en Hoffmann [...]. Van Goethe vooral *Faust* I en II en *Wilhelm Meister*, van Kleist de novellen (vooral *Michael Kohlhaas*) en van Hoffmann alles, behalve *Die Elixiere des Teufels*.’

Hoe weten we dat allemaal zo precies?

Soms geeft het verleden een stukje van zijn geheimen prijs. Bijvoorbeeld bij een restauratie van een oud gebouw. Zo kon het gebeuren dat begin 2006 bij het opknappen van het Huis aan de Drie Grachten de nieuwe bewoners onder de vloer op een deel van het oorlogsarchief van boekhandelaar-uitgever Balkema stuitten. Toen ze een luik dat decennia onder boekenkasten verscholen was, openden, bleek er een onderduikplek onder schuil te gaan. Een laddertje gaf toegang tot een ruimte waarin misschien net vier mensen het een uur staande konden uithouden. Ze

Het Huis aan de Drie Grachten, Oudezijds Voorburgwal 249, juni 1932

troffen er een matras en wat lappen en dekens aan, en verder een paar bundels correspondentie, rekeningen, kasboeken en agenda's, alle daterend uit de oorlog.

Geen daad van verzet

De vondst van dit oorlogsarchief is hierom belangrijk, omdat het heel wat vragen rond Balkema's werkzaamheden als boekhandelaar en uitgever beantwoordt. Zo is het teruggevonden materiaal niet alleen interessant omdat het allerlei aanvullende gegevens levert over een aantal vooraanstaande schrijvers die min of meer geregeld het Huis aan de Drie Grachten bezochten. Het biedt ook nieuwe informatie voor de geschiedenis van de Amsterdamse boekhandel en uitgeverij in de Tweede Wereldoorlog. En ten slotte is het ook een kleine aanwinst voor de geschiedenis van de typografie in Nederland, getuige de opgedoken brieven van Jan van Krimpen, S.H. de Roos en een verzamelaar die Balkema adviseerde bij zijn bibliofiele reeks.

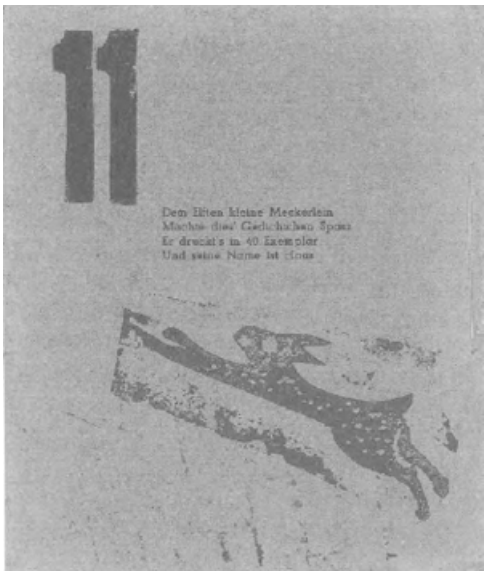
Balkema, die weigerde om zich aan te melden bij de Kultuurkamer, is de uitgever van een vijftigtal clandestiene uitgaven. De twintig boekjes van de Vijf Ponden Pers zijn een begrip in de bibliofiele wereld geworden. Tussen 1942 en 1945 verschenen ze, in een vaste oplage van 50 à 55 exemplaren, ‘pour l'agrément des bibliophiles du 5 lb’: zorgvuldig gekozen teksten uit de wereldliteratuur, poëzie van Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jacques Perk en A. Roland Holst, proza van Kafka en Larbaud. Dat alles vormgegeven in de verfijnde typografie van onder anderen Van Krimpen, met groot vakmanschap gedrukt en met smaak in fraaie papieren

A.A. Balkema (circa 1940).

omslagen gebonden, vaak met de hand gemarmerd. Exemplaren van de Vijf Ponden Pers doen nog steeds bedragen van enkele honderden euro's. Een antiquariaat in Den Haag biedt de hele serie te koop aan voor €6500, gemiddeld dus ruim €300 per boekje. De uitgaven van de Vijf Ponden Pers zijn met die van De Bezige Bij, Stols en De Blauwe Schuit de belangrijkste clandestiene uitgaven uit de oorlog.[1]

Hoe bekend de boekjes ook mogen zijn, er kleven nog veel vragen aan deze uitzonderlijke bibliofiele serie. De verhalen over de totstandkoming zijn onduidelijk, incompleet en spreken elkaar soms tegen. Een van de redenen is het zwijgen van Balkema zelf hierover. Amper twee jaar na de oorlog vertrok hij naar Zuid-Afrika en nog in 1983 liet hij Lisette Lewin desgevraagd 'bits' en 'schamper' weten niet veel erover te willen vertellen: wat waren die bibliofiele uitgaven meer dan 'een schamele bydrage tot verzet geweest: elite drukwerk, van elite auteurs voor elite kopers!' Hij gaf Lewin het advies haar aandacht maar te richten op de ondergrondse pers. 'Dat was ander werk!'[2] Ook Wytze Hellinga, redacteur van de Vijf Ponden Pers, bagatelliseerde het gevaar dat aan de uitgave van Balkema's boeken kleefde.[3]

Toch was er moed voor nodig om in de kelder van het Huis aan de Drie Grachten in oorlogstijd de *Zehn kleine Meckerlein* te zetten en illustreren met aardappelsneden bij gebrek aan hout- of linosneden. Dat illegale uitgaafje in een oplaag van veertig exemplaren was een anonieme tekst, uit een Duits concentratiekamp gesmokkeld, over tien kleine kankeraartjes die een voor een onvoorzichtig hun kritiek



Achterkant van het omslag van de illegale uitgave *Zehn kleine Meckerlein* uit december 1943. De laatste strofe luidt: ‘Dem Elften kleine Meckerlein / Machte dies’ Gedichtchen Spasz / Er druckt's in 40 Exemplar / Und seine Name ist Haas' (coll. Antiquariaat Schuhmacher).

op het nazi-regime uiten en er dus stuk voor stuk aan gaan. Het laatste kankeraartje vergaat het zo:

> Ein kleines Meckerlein
> Ließ dies Liedchen sehn,
> Da kam er nach Oranienburg,
> Da waren 's wieder zehn.

Hoe was het mogelijk dat in oorlogstijd, waarin er schaarste aan alles was en de belangstelling voor verfijnde, luxueuze uitgaven als miniem verondersteld kon worden, zulke prachtige boekjes verschenen? Een andere meesterdrukker vond het eigenlijk moreel verwerpelijk. De Groninger Hendrik Werkman, die als clandestiene drukker met zijn bijzondere uitgaven van De Blauwe Schuit eveneens een prachtig bibliofiel fonds opbouwde, viel zowat achterover toen hem een paar exemplaren van de Vijf Ponden Pers onder ogen kwamen. ‘Wat is dat allemaal onberispelijk van uitvoering [...]. Je slaat je handen van verbazing ineen als je zooiets ziet in deze tijd. In déze tijd waarin je haast geen vel goed papier machtig kunt worden.’ Zijn jaloezie worstelde met z'n geweten, en met z'n kunstenaarshart. ‘Maar is dat niet allemaal een beetje te mooi? Veel te mooi, hoewel de inhoud het verdient, dat moet ik eerlijk zeggen. Wil je wel gelooven dat ik nooit zooiets voor mijn plezier zou maken? Dat is gewoon gesublimeerd vakmans-drukkers-werk zonder een grein artisticiteit of zelfs van persoonlijkheid. Het zou op den duur saai zijn daarvan veel in de boekenkast te hebben. Zooiets gaat lijnrecht in tegen de Blauwe Schuit lijkt het me

soms toe. En soms denk ik: hou je maar gauw stil want je kunt het zoo niet. Ja, eerlijk gezegd: het is te zakelijk, de drukpers spreekt er te veel in mee.'[4]

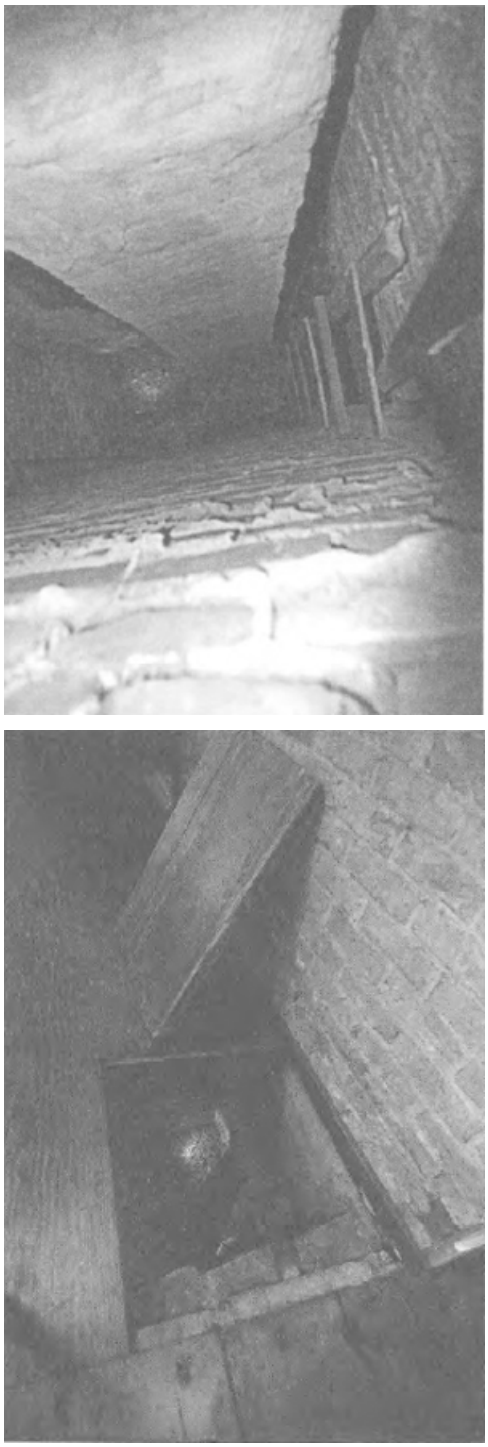
Werkman mocht het dan te zakelijk vinden, het stempel dat Jan van Krimpen en anderen erop achterlieten, laat onverlet dat hier iets groots tot stand werd gebracht. En wat het exclusieve van de uitgaven betreft: er was een markt voor. Veel nieuws verscheen er niet en het geld dat de liefhebbers van het mooie boek hierdoor uitspaarden gaven ze graag uit aan 'iets dat de geur van de vrije cultuur van voor de oorlog met zich meedroeg', zoals Richter Roegholt het in zijn proefschrift uitdrukte.[5]

De medewerkers van beide series, de Vijf Ponden Pers en De Blauwe Schuit, keken met argusogen naar elkaars resultaten. Door de oorlog was de geografische afstand tussen Groningen en Amsterdam bijna onoverbrugbaar en het duurde dan ook even voordat in augustus 1943 een van de schepelingen van De Blauwe Schuit, de chemicus Ate Zuithoff, de uitgaven van de Vijf Ponden Pers in de gaten kreeg. Hij meldde zich direct schriftelijk bij Balkema teneinde zich meester te maken van de tot dan toe verschenen en nog beschikbare uitgaven. De afkeuring door Werkman van de Vijf Ponden-uitgaven impliceerde overigens nog geen onwelwillendheid tegenover elkaars uitgaven. Balkema verkocht gedurende de hele oorlog de uitgaven van De Blauwe Schuit en prenten van Werkman zelf, uiteraard wel onder de toonbank.

Er was natuurlijk wel verschil tussen de Groningse en de Amsterdamse clandestiene series. Bij De Blauwe Schuit lag de nadruk op de artistieke kwaliteiten van de kunstenaar-drukker Werkman, in combinatie met de veelal Nederlandse contemporaine poëzie van dichters als Nijhoff, Vestdijk, Hendrik de Vries, Marsman en Heeroma, in uitgaven van slechts een paar pagina's. De Vijf Ponden Pers kenmerkte zich daarentegen door de hoge kwaliteit van het werk van mensen als Jan van Krimpen, die puttend uit de rijke traditie van de typografie teksten uit de wereldliteratuur uitgaf van een gemiddelde dikte van een kleine twintig pagina's.

Maar terwijl er al veel is geschreven over De Blauwe Schuit, is de literatuur over de Vijf Ponden Pers uiterst mager. En dat is onterecht want een van de opvallendste en daardoor waardevolste kenmerken is dat in deze ene reeks de typografische ontwikkeling van traditie naar modernisme gestalte krijgt, van de klassieke typografie van Jan van Krimpen en S.H. de Roos naar de avant-gardistische vormexperimenten van Dick Elffers, Jan Bons en Willem Sandberg. De reeks biedt dus in zijn zowel temporele als materiële compactheid een staalkaart van de ontwikkeling die de in het buitenland vermaarde Nederlandse typografie in twintig jaar zou doormaken.

Niettemin breken we ons nu nog het hoofd over de vraag waarom Balkema de spullen die hij tijdens de oorlog veilig had weggestopt niet opdolf na de bevrijding. Had hij ze vergeten? Speelde een nieuwe inval, misschien nu door de Russen waar Lisette Lewin op zinspeelde,[6] door zijn hoofd?



Schuilplek in het Huis aan de Drie Grachten waar tijdens de oorlog joden ondergedoken waren en waar begin 2006 het ‘oorlogsarchief’ van Balkema opdook (foto's Wim Ruigrok).

Hol van clandestiniteit

August Aimé Balkema, Guus voor vrienden, werd op 6 oktober 1906 geboren in het Overijsselse Avereest. Hij groeide op in Dedemsvaart, waar z'n vader een houtzagerij

had en z'n oom de *Dedemsvaartse Courant* drukte. Op 1 oktober 1936 vestigde hij zich als boekhandelaar aan de Amsterdamse Oudezijds Voorburgwal. Eerst woonde hij nog tegenover maar al gauw trok hij met het nog kleine, jonge gezin en de boekhandel in een deel van het historierijke Huis aan de Drie Grachten, vlakbij de Oudemanhuispoort van de Gemeentelijke Universiteit.

Het patriciërshuis dateerde al uit het begin van de zeventiende eeuw, toen de Oudezijds Voorburgwal nog de Fluwelen Burgwal heette, ten teken dat hier, vóór het bestaan van de Heren- en Keizersgracht, de rijkste Amsterdammers woonden. Het lag aan de oudste grachten van de hoofdstad, de Oudezijds Voor- en Achterburgwal en de Grimburgwal. En het was in 1909 ingrijpend verbouwd en in oude staat hersteld door de architect Jan de Meyer (een leerling van Karel de Bazel), die meer fraaie restauraties van Amsterdamse panden op z'n naam heeft staan.[7]

Balkema's kindertal zou daar uitgroeien tot zeven. Met z'n grote gezin was hij daar op het laatst maar klein behuisd. Mensen die Guus Balkema gekend hebben vonden hem een sociaal mens met een ijzeren wil, maar ook verlegen.

Al snel werd duidelijk dat hij niet alleen boeken wilde verkopen, maar ook maken en uitgeven. Eerst kocht hij nog uitgeversrestanten op, vooral kunstboeken,

BOEKHANDEL A. BALKEMA
HUYS AEN DE DRIE GRACHTEN
Exclusivité des Editions d'Art et d'Histoire, voorheen Van Oest, Parijs.
Mitglied d. Börsenvereins, B. II. 23674

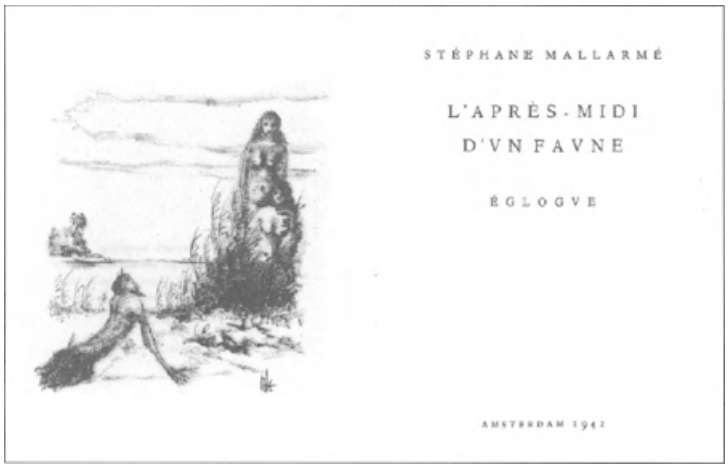
Boekhandelsvignet Balkema (coll. Bibliotheek van de Koninklijke Vereniging van het Boekenvak [KVB] in de UB, Amsterdam).

Maandnota Balkema voor J.C. Bloem van augustus 1946 (coll. Bibliotheek KVB in de UB, Amsterdam).

die hij via zijn boekwinkel en via de post aan de man bracht. In 1939 begon hij zelf titels uit te geven. Tijdens de oorlog weigerde hij zich bij de Kultuurkamer aan te melden; zijn boeken verschenen dus zonder goedkeuring van de bezetter, clandestien, niet illegaal. Illegale uitgaven waren gericht tégen de bezetter en door deze als gevaarlijk ervaren. Op het illegaal uitgeven stond de doodstraf. Balkema ontdook

met zijn clandestiene uitgaven dus de controle met legale middelen. Toch gaf ook hij een illegaal werkje uit, het al genoemde *Zehn kleine Meckerlein.* En helemaal illegaal was natuurlijk het feit dat Balkema joodse onderduikers in zijn woning verborg.

In die grauwe bezettingstijd kreeg z'n boekhandel de functie van literaire sociëteit voor vaste klanten. Behalve de aan het begin genoemden waren dat D.A.M. Binnendijk, Paul van 't Veer, Bert Voeten, Hans van Straten en buurman A.L. van Gendt (de latere antiquaar). Balkema verkocht op rekening, voor de schrijvers was dat aantrekkelijk. Het was een academische boekhandel, de buitenlandse literatuur was er goed vertegenwoordigd of kon gemakkelijk besteld worden. Vooral de Franse bellettrie, want Balkema had Frans gestudeerd. Verder kwam Herman de la Fontaine Verwey, de bibliothecaris van de Gemeentelijke Universiteit, er veel over de vloer. De Universiteitsbibliotheek kocht veel van de nieuwe boeken bij hem, waaronder ook clandestiene en illegale drukken. Onder de toonbank verkocht hij druksels van Werkman, de typografische experimenten van Sandberg en grafiek



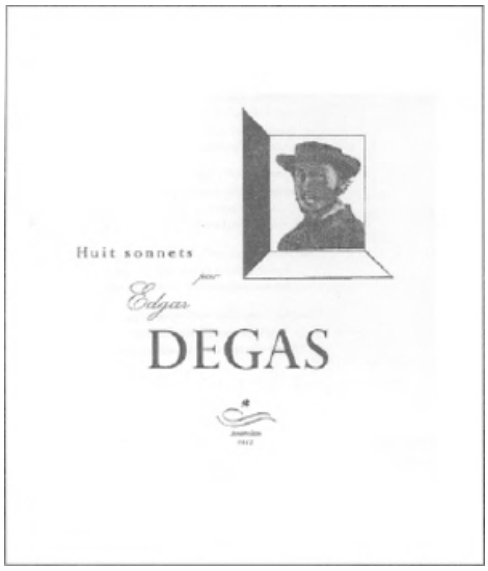
Frontispice en titelpagina van *L'Après-midi d'un faune* van Mallarmé, tweede uitgave van de Vijf Ponden Pers, november 1942. Jan van Krimpen verzorgde de typografie, de tekening is van de schilder en graficus Melle (coll. Antiquariraat Schuhmacher).

van Escher. Op een keer deed de politie een inval in zijn boekwinkel. Tussen de paperassen op z'n bureau lagen een paar vervalste persoonsbewijzen. Het was te laat om ze te verstoppen. Toen de politie merkte dat hij van een bepaalde titel wel erg veel had gedrukt, zette hij de hele voorraad boven op de stapel paperassen, waardoor de vervalste documenten aan het oog ontrokken waren. Hij kreeg de opdracht het teveel aan boeken de volgende dag in de Euterpestraat af te leveren, maar diezelfde dag vond hij nog zo veel klanten voor die titel dat een gang naar het SS-hoofdkwartier niet meer nodig was.

Hans van Straten herinnerde zich: 'Balkema was voor de duvel nog niet bang. Zijn Huis aan de Drie Grachten was een hol van clandestiniteit. Meer dan eens heeft hij een inval gehad, maar het liep altijd goed af. Wel heb ik erbij gestaan toen twee langgejaste kerels een stapel boeken in beslag kwamen nemen. Balkema vroeg onverschrokken: "Waar kan ik de rekening naartoe sturen?"'[8]

Vijf Ponden Pers

In 1942 startte hij de Vijf Ponden Pers. Hij was de eerste Nederlander die in de Tweede Wereldoorlog met een clandestiene of illegale serie begon. Wytze Gs. Hellinga, de latere Amsterdamse hoogleraar Nederlands, maar toen nog leraar op de Openbare Handelsschool, nam het initiatief.[9] Hij vond Balkema bereid om het uitgeefwerk op zich te nemen en De la Fontaine Verwey was nauw betrokken bij de keuze van de teksten. Het werd een reeks van literaire, in het begin meest Franse teksten. Hellinga koos en bezorgde zorgvuldig de meest geschikte en correcte edi-

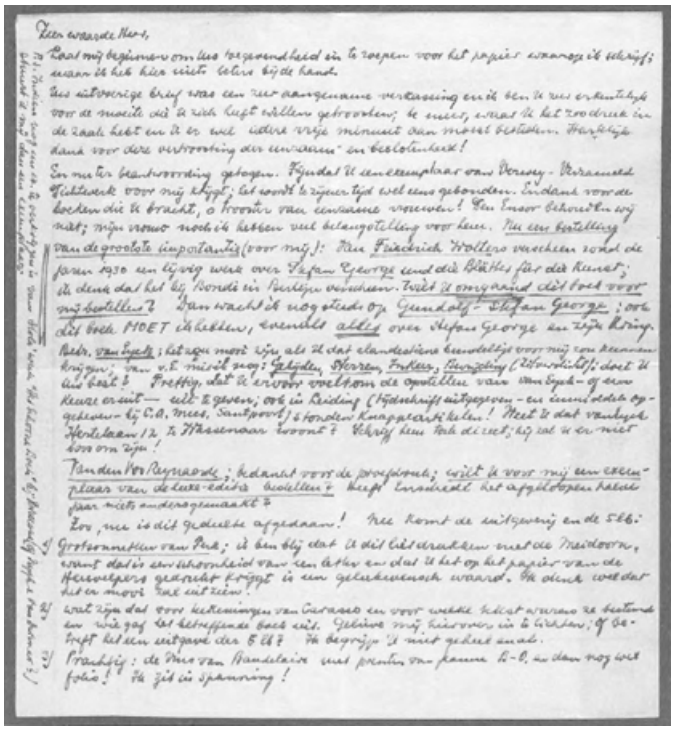


Huit sonnets van Degas, de derde uitgave van de Vijf Ponden Pers (april 1943), in de typografie van Dick Elffers (coll. Antiquariaat Schuhmacher).

tie. Dan ging bijvoorbeeld Jan van Krimpen aan de slag. Hij ging op zoek naar een geschikte letter, koos het papier dat erbij paste, en liet de tekst volgens zijn aanwijzingen - soms deed hij het zelf - zetten. Over en weer correspondeerde men over wie de uitgave zou kunnen illustreren. Er werden opdrachten gegeven, clichés gemaakt en ten slotte werd de hele handel gedrukt bij een van Balkema's vaste drukkers, Joh. Enschedé & Zonen in Haarlem, Meijer's Boek- en Handelsdrukkerij in Wormerveer, Klaas en Mart Woudt in Zaandijk of Frans Duwaer van J.F. Duwaer & Zonen in Amsterdam.

Het principe was: boeken tegen kostprijs. Men betaalde vooraf. Tussen de paperassen van het oorlogsarchief dat zestig jaar na dato het daglicht weer zag, zaten ook verschillende handgeschreven intekenlijsten. Onder de intekenaars bevinden zich jonkheer Six, de dichter en vertaler Max Schuchart, G. van Veen van antiquariaat en kunsthandel Pont Neuf aan de Amstel 262, de pianist en koordirigent Felix de Nobel, de nog jonge student Nederlands Paul van 't Veer, voorts de heer Roegholt uit de Titiaanstraat (misschien Richter of zijn vader?), hoogleraar Frans aan de gemeenteuniversiteit Johannes Tielrooy, Gerrit Kamphuis, Guus Sötemann (die later, van juni 1945 tot september 1946 in dienst zou zijn bij Balkema), Henri Mayer van boekhandel Martinus Nijhoff in Den Haag, en de heer (Bert?) Schierbeek.

De naam van de reeks was een grap. De bezetter stond namelijk toe om zonder speciale vergunning per uitgave maximaal vijf pond papier te gebruiken. In de praktijk was de oplage overigens meestal groter dan de controlerende instantie dacht. Niet iedereen vond de naam voor de serie een leuke vondst. Een zekere M. Polak wordt vanaf het begin door Balkema bij de Vijf Ponden Pers-uitgaven betrokken en hij geeft z'n mening ongezouten: ‘Kom er toch rond voor uit, dat U mooie boeken wenscht te maken. Zet Uw stempel op het werk: we weten niet of uit



Brief van adviseur Polak aan Balkema met kritiek op de uitgaven van Balkema (coll. Bibliotheek KVB in de UB, Amsterdam).

dit begin niet iets belangrijks groeien zal, later, als de tijden gunstiger zijn. En dan zit U aan een grapjassennaam vast.'

Adviseur Polak

Deze M. Polak toont zich een kenner met een uitgesproken mening. Over de uitgave *L'Après-midi d'un faune* van Mallarmé, die door Jan van Krimpen is verzorgd, was hij niet te spreken: 'Waarom koos - in vredesnaam - Van Kr. voor een tekst van déze importantie zulk een klein formaat en was daardoor gedwongen om de tekst in een krielklein - nauwelijks leesbaar - lettertje te drukken?' Over *Huit sonnets* van Edgar Degas, vormgegeven door Dick Elffers, was hij nog minder te spreken: 'Voor mij een groote teleurstelling en ik denk (en hoop) voor U óók. Degas in een Duco Perkens-pakje, een titelpagina als een niet geslaagde "moderne" advertentie, een opmaak à la Pyke Koch, A.C. Willink. En dan nog die dwaze roode krulletjes en niet te vergeten: het klaverbloempje (ook op het omslag!! als een vogelscheet op een

nieuwe stroohoed). [...] Laten we er niet meer over spreken.' Ook andere uitgaven vallen onder zijn striemende kritiek: 'papier grof, kleurloos, zonder leven als het gezicht van een afgeleefde bes', 'dwaas de zwarte slangelijntjes', 'wie, in hemelsnaam, zet geel (kanariegeel) op grijs?' Gelukkig kunnen de meeste uitgaven zijn goedkeuring wel wegdragen, 'hoe kan het ook anders, als het met een ideaal gewicht op de wereld komt van 5 pond, terwijl we zoo'n bekwaam verloskundige als v. K. hadden!' Maar Van Krimpen wordt niet alleen maar bewonderd: 'Wat kan het Ú schelen, of v. Kr. niet van gotische letters houdt? Als U het verantwoord en fraai vindt, dan doet U het! Ik weet niet of ik het juist zie, maar v. Kr. pousseert zijn eigen letters wat erg, vind ik.'

De brieven van deze Polak zijn een verhaal op zichzelf. Wie was deze typografisch zeer onderlegde, erudiete man, die Balkema bestookte met vellen vol goede raad, voorstellen voor teksten die voor de serie in aanmerking kwamen en tot in de kleinste details tredende evaluaties van de tot dan verschenen uitgaven? Op het briefpapier dat hij eind oktober 1942 nog gebruikt, staat zijn bedrijfsnaam, A.C.V.I.C., Agentuur & Commissiehandel voor Industrieele Chemicaliën, Minervalaan 76, Amsterdam-Z. Tot dan besluit hij zijn brieven nog met 'Polak'. Maar vanaf de volgende brief, voortaan zonder briefhoofd, ondertekent hij alleen nog met 'P.'. Ook verschilt vanaf dan het handschrift. Dat zou er op wijzen dat het iemand anders betrof, maar twee gegevens overtuigden me er toch van dat het om een en dezelfde persoon ging, of een echtpaar. Het eerste is dat inhoud en vorm (de pregnante stijl en toon) van de brieven dezelfde zijn. Het tweede is van meer feitelijke aard: de adres- en kasboeken van Balkema geven uitsluitsel. In de eerste met 'P.' ondertekende brief, die dateert van 23 mei 1943, schrijft P. een paar door Balkema toegestuurde titels retour te willen zenden. Vergelijking met het kasboek van dat jaar laat zien dat Balkema op 18 mei daaraan voorafgaand precies die boeken heeft verzonden naar 'Mevr. Pool', Minervalaan 76 hs.

Dat werpt wel een nieuwe kwestie op. Het adres klopt, maar 'Mevr. Pool'? Het was toch 'Polak'? Dat kan duiden op een veiligheidsoverweging van Balkema. Wetende dat de vervolging der joden ook in Nederland z'n hoogtepunt had bereikt, kan hij bedacht hebben de naam Polak in de boekhouding een alias te geven. Maar het gekke is dat in de kas- en adresboeken van het volgende oorlogsjaar (1943) de naam Pool is doorgestreept en verbeterd tot 'Polak'. Een tweede vraag is of het nu om een meneer of mevrouw Polak gaat. Vandaar mijn suggestie van een echtpaar. Dat zou de verschillende handschriften kunnen verklaren. Maar een argument daartegen is dat er geen verschil in stijl en karakter valt waar te nemen tussen de verschillende brieven.

Verdere naspeuringen naar de identiteit van M. Polak voerden mij naar het museum Meermanno in Den Haag, waar bibliothecaris Rickey Tax uit het archief een aantal brieven van een M. Polak - het moet wel dezelfde zijn - aan J.F. van Royen opdook. Ze dateren uit 1926-1927 en 1930. Polak woont dan in de Tilanusstraat

77[II] in Amsterdam en hij bestelt verschillende fraaie uitgaven van de Zilverdistel en Kunera Pers: Kloos' *Verzen, Maneschijn* van Arthur van Schendel, *Oostersch* van Leopold, *Over boekkunst,* Novalis en *Les OEuvres de François Villon.* Het was dus een echte liefhebber van het mooie boek, die daar veel geld voor over had want de uitgaven van de Kunera Pers waren duur, *Maneschijn* bijvoorbeeld kostte *f* 35, een uitgave van Baudelaire *f* 80.

De teruggevonden brieven beantwoorden dus niet alleen vragen, maar werpen weer nieuwe op. Want hoewel we blij moeten zijn met allerlei gegevens over de totstandkoming, werkwijze en typografie van de serie, werpt de lectuur van deze brieven van Polak ons ineens terug in de gruwelijke tijd van de oorlog en vraag je je af wat er met deze M. Polak verder gebeurd is. Uit een van de laatste brieven, van eind 1943, kan je opmaken dat hij is ondergedoken. Maar heeft dat zijn leven gered?

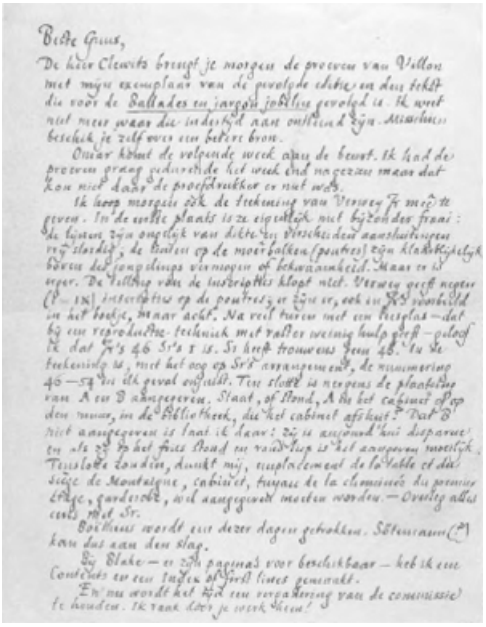
Het wordt tijd om naar het Gemeentearchief van Amsterdam te gaan. Daar bewaren ze immers de zogenoemde Woonkaarten, waarop de verhuizingen van mensen werden bijgehouden. En inderdaad vind ik op het adres Minervalaan 76 huis zijn naam terug. Het is Meijer Polak, die er op 19 september 1941 is komen wonen. Hij is sinds kort getrouwd met Margarete Pool. Dat raadsel is dus opgelost, het gaat om een echtpaar. En op de vraag of Polak de oorlog heeft overleefd geeft de vertrekdatum een verlossend antwoord: ‘26 juni 1952 naar Parijs’. Toch vraag je je af: wat is er van hen geworden? En zijn ze wel allebei de oorlog doorgekomen?

Van krimpen

Hoe de boekjes van de Vijf Ponden Pers tot stand kwamen valt gemakkelijk af te lezen uit de brieven die Van Krimpen vanuit zijn woonplaats Haarlem naar Balkema zond. In november 1942 is hij met verschillende uitgaven tegelijk bezig: ‘Hierbij de proeven van *De Pendule.*[10] Laat Uw gedachten eens gaan over een initiaal - zooals ik al gezegd heb helaas maar een H - en over den tekst van het kolophoon. *Le Bateau ivre* is thans gedrukt.[11] Het moet nog drogen maar zal over een paar dagen afgeleverd kunnen worden. Van het zandgietsel is in het geheel geen letter aanwezig. Ik zou ook maar niet over voortzetting van dit experiment denken: het zou schatten kosten.’

In september 1944 heeft hij de gedichten van Omar Khayyam ter hand genomen, maar hij is nog niet tevreden met het resultaat. De vijfentwintig door J.C. Bloem gekozen gedichten van William Blake heeft hij láten zetten. Maar: ‘Er is door twee oorzaken eenige stagnatie geweest. De eerste is de onbeschrijfelijke viezigheid en onduidelijkheid van Bloems bloemlezingsadministratie. De tweede de evacuaties hier waardoor wat er nog van bedrijf is ongeveer een week heelemaal in de war is geweest. [...] Ik heb het formaat van Villon, Omar, &c. aangehouden en de letter is de negen punts Fleischman - No 56, *Selections of Types* p. 34 - zijnde dat de eenige waarvan ik mij zeker voldoenden voorraad heb.’[12]

De vriendschapsband tussen Balkema en Van Krimpen is dan al heel hartelijk geworden. Ze tutoyeren elkaar en Van Krimpen informeert bezorgd naar de leef-



Brief van Van Krimpen aan Balkema (coll. Bibliotheek KVB in de UB, Amsterdam).

Brief van Ida Gerhardt aan Balkema (coll. Bibliotheek KVB in de UB, Amsterdam).

omstandigheden in Amsterdam en brengt Balkema op de hoogte van zijn eigen gevecht met de rantsoenen en de kou van de laatste oorlogswinter: ‘Eten gaat hier voorlopig nog wel: wij hebben wel eens vleesch en een enkelen keer visch; en groenten & aardappelen loopt tot nog toe gladjes. Voor verlichting hebben wij, bij zuinig gebruik, nog voor een aantal weken kaarsen (wij hebben altijd veel kaarsen gebruikt) maar met de brandstof is het, in een koud huis, naar. Gelukkig houdt het gas, met kleine pitjes, nog wat aan. Op de kachel kunnen wij in elk geval koken.

Maar vroolijk is het allerminst. [...] Hoe gaat het met alle bloedjes van kinderen? En met jullie zelf? Alle hartelijks, ook van Toos,[13] voor jullie allen. Steeds je J.v.K.'

Dat Balkema en Van Krimpen in de oorlog vrienden waren geworden blijkt ook wel uit het feit dat Van Krimpen voor Balkema bleefwerken en dat Balkema in 1957 speciaal voor Van Krimpens zestigste verjaardag uit Zuid-Afrika overkwam om het feestelijke diner bij te wonen.

Het opgedoken archief zit vol met fraaie correspondentie. Brieven van boekverzorger S.H. de Roos, van wie het gekalligrafeerde handschrift als gebeiteld op het gevergeerde papier staat. Brieven van de illustratoren M. Esscher, Piet Worm, diens vrouw Tineke Worm-Wiegman en Jeanne Bieruma Oosting, auteurs als Bertus Aafjes, A. Roland Holst, H.W.J.M. Keuls, Jan Prins. Er zit een brief van Ida Gerhardt bij,

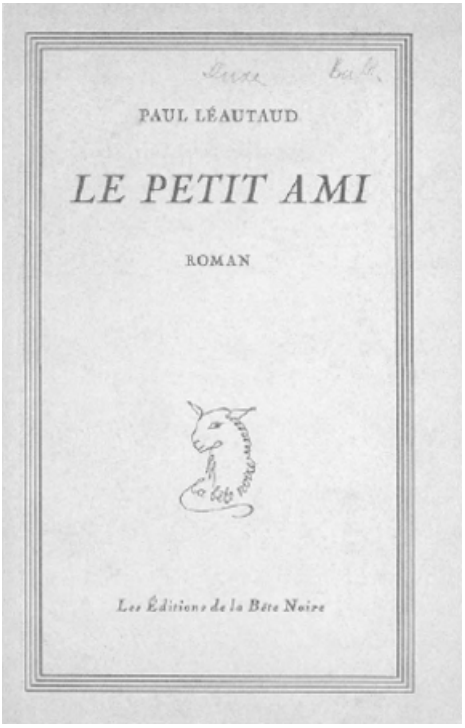
van februari 1946, waarin ze Balkema vraagt of hij een bibliofiele uitgave van haar *Georgica*-vertaling wil uitgeven (‘ik wou graag *òpschieten*’). Hij antwoordt haar twee weken later dat het helaas wel heel lang zal gaan duren, wil het resultaat goed zijn.[14] Ook zijn er wat brieven van de weduwe van Menno ter Braak, die met Balkema correspondeert over de uitgave van Ter Braaks *Reinaert op reis* in augustus 1944.

Maar er zit ook een brief bij die door de oorlogsomstandigheden een dramatische lading krijgt. Hij is geschreven door iemand die wat toneelparodieën ter publicatie opstuurde. Op 24 mei 1943 schreef deze man: ‘Geachte heer Balkema, Zoals zovelen heeft ook mij 't lot getroffen dat ik mij naar Westerbork moet begeven om via daar naar Duitsland tewerkgesteld te worden. Morgen moet ik vertrekken zodat ik vandaag nog wat orde op zaken stel.’ Hij vraagt Balkema om een ‘uitgave van dit nu dus enigszins “postuum” geworden werk. Ik hoop u na deze “excursie” weer te zien [...]. Hopelijk tot na de oorlog.’ Zo'n opgeruimde afsluiting, geschreven onder het donkere gesternte van de jodenvernietiging, grijpt de lezer drieënzestig jaar na dato naar de keel. Dan valt de blik op de afzender, W.Ph. Pos. Dat moet Willy Pos zijn, de latere directeur van de Amsterdamse Toneelschool, die toen al een aantal theaterstukken op zijn naam had staan. Hij moet dus nog diezelfde dag ondergedoken zijn, waardoor hij de oorlog heeft overleefd.

Het zwarte schaap

Achter elke brief gaat wel een verhaal schuil, soms een levensverhaal, een andere keer het verhaal van een vriendschap. Zo trof ik ook een aantal brieven van de Haagse neerlandicus en leraar Fred Batten aan, in het duidelijke ronde handschrift dat zo op dat van zijn grote vriend E. du Perron was gaan lijken. Batten had een jaar na het begin van de Vijf Ponden Pers samen met Balkema en Adriaan Morriën een andere boekenreeks opgezet, Het Zwarte Schaap.

In 1939 had Morriën Batten in Den Haag leren kennen.[15] Hij logeerde er bij z'n broer, later bij Batten en zo maakte hij snel kennis met andere Haagse letterkundigen, Ter Braak, Adriaan van der Veen, Louis Lehmann, Rudie van Lier, uitgever Alexander Stols. Toen Morriën eind 1942 in Amsterdam was komen wonen, kwam hij zowat elke middag in de boekhandel van Balkema: ‘Kijken of je nog iets kon kopen. Hij had interessante restanten van boeken die voor de oorlog niet waren gegaan. Carry van Bruggen of Marcellus Emants, dat soort dingen. Daarvan waren voorraden over. [...] Achter de winkel had hij een vertrekje. Als vriend ging je daar heen en daar zat je gewoon en hij liep in en uit naar de klanten. Hij verhoogde de prijs waar je bij zat. [...] Wim Hermans kwam er ook veel. Het was er reuze gezellig. Er stonden twee meisjes in de winkel: Jetty Tielrooy en Elly Freem. [...] Die meisjes studeerden Frans en ze hadden geweigerd de loyaliteitsverklaring te tekenen. Hermans heeft erg achter Elly aan gezeten en ik maakte haar ook het hof, maar Jaffé[16] heeft het door zijn toewijding uiteindelijk gewonnen. Ze was erg, hoe heet het? Aantrekkelijk hè? Lang, donker, mooie ogen.’[17]



Voorplat van de luxe uitgave van *Le petit ami* van Léautaud, eerste uitgave van Het Zwarte Schaap, najaar 1943 (coll. Antiquariaat Schuhmacher).

Fred Batten had het in z'n hoofd gezet om *Le petit ami* van Léautaud, destijds een legendarisch boek, ondanks het verbod van de auteur opnieuw uit te geven. Een clandestiene uitgave in een beperkte oplage van honderd exemplaren, alleen voor de liefhebbers in Holland, zou wel niet tegen de wens van de auteur zijn, bedacht Batten met het nodige optimisme. En zo verscheen eind '43 het eerste deel van Balkema's nieuwe reeks Het Zwarte Schaap, voor deze gelegenheid onder de Franse naam La Bête Noire, met een uitgeversvignet van Dick Elffers, gedrukt op papier van Mouton (what's in a name) door Meijer in Wormerveer in een oplage van honderd exemplaren. ‘Zo'n boekje,’ zegt Adriaan Morriën, ‘zou nooit in Nederland zijn gedrukt. Dat was echt voor de happy few. Dat gold ook een beetje voor dat boekje van mij *Afscheid van Lyda*’.[18] Wat de prijs betreft klopt dat ook. Voor de luxe uitgave van Rudie van Liers dichtbundel *Praehistorie* moest men *f* 25,- betalen, voor de gewone uitgave toch nog altijd *f* 12,50.

Er zitten geen brieven van Morriën tussen de teruggevonden spullen. Logisch, want hij kwam bijna elke dag bij Balkema langs. Maar Fred Batten zat in Den Haag en dat was in het laatste oorlogsjaar wel heel ver van Amsterdam verwijderd. De treinen reden niet altijd meer, het postverkeer liep ook steeds meer vertraging en hinder op. Batten maakt zich ongerust, zoals blijkt uit de geïrriteerde epistels die hij naar Balkema zendt. Het gaat over de verschijning van de bundel van zijn Haagse vriend Van Lier, het zesde en, naar zou blijken, laatste deel van Het Zwarte

Schaap. Balkema en Morriën zwijgen als het graf en hij moet nota bene van anderen horen dat het boekje al verschenen is. ‘Als het te gevaarlijk was om te reizen (maar hoe vaak heb ik het gevaar voor onze uitgeverij getrotseerd??), had U toch minstens één exemplaar van het langverwachte boekje naar ons toe kunnen sturen. Waarom hebt U dat niet gedaan?’ wrijft hij Balkema op 26 september 1944 verontwaardigd onder de neus. Pas vier weken later arriveren de twee presentexemplaren. Ook een zending exemplaren van *Reinaert op reis*, een bundeling van krantenstukken van Ter Braak, die al in augustus in de reeks was verschenen, komt maar niet aan in Den Haag. Op 30 oktober springt Batten zowat uit zijn vel. ‘Geachte Heer Balkema, Ik heb ruim een week gewacht en vandaag wordt het mij te machtig. Ook omdat de oorlog nu wel zeer spoedig, in weerwil van Morriëns strategiese kennis, naar onze provincies verplaatst wordt [...]. Tot vandaag toe ontving ik de beloofde zending *Reinaerts* nog steeds niet. De vrienden worden terecht ongeduldig. Uit Utrecht krijg ik van Van Blommestein[19] bericht dat hij niet alleen reeds in het bezit is van *Reinaert*, maar ook van *Praehistorie.* Bent U met Morriën nu óók al met de verkoop van Van Liers boekje begonnen, terwijl wij er in Den Haag nog slechts *twee* exemplaren van hebben gezien? Ik kan deze verkoop van Ter Braak, vóórdat ik mijn aandeel ontvangen mocht, in geen enkel opzicht, vriendelik vinden!’

Er klinkt veel bitterheid uit de brieven van Batten uit deze periode. Hij heeft duidelijk moeite met het in zijn ogen losse en ondoorzichtige karakter van de wijze waarop Balkema en Morriën de uitgaven in Amsterdam tot stand brengen en distribueren. Balkema schrikt weer van Battens verwijten, hij noemt ze kennelijk ‘hatelijk’. Batten besluit zijn ‘grievenbrief’ van 30 oktober namelijk aldus: ‘Tot zover een brief dien U wel weer zeer “onvriendelik” zult noemen of zelfs “hatelik”. Misschien is de ene onvriendelikheid wel eens de andere waard!’ Ruim een jaar later is de lucht nog niet geklaard tussen de twee. Batten blijft de boekhandelaar verwijten nadragen omtrent niet nagekomen beloftes. Ook neemt hij het Balkema kwalijk dat hij hem niet heeft ingelicht over zijn voorgenomen reis naar Parijs. Hij moet het nu achteraf van Morriën horen. ‘Had ik dit eerder geweten, dan zou ik U gevraagd hebben het voor Léautaud gereserveerde exemplaar van *Le petit ami* ook uit onze naam aan den auteur te willen overhandigen. Wij zouden er dan wat hondenen kattenbrood bijgevoegd hebben om de ouden Léautaud zacht te stemmen over onze vrijmoedige uitgave in de oorlogsjaren van een herroepen tekst...’

Begin jaren tachtig herinnerde Morriën zich nog wel een gang naar Léautaud met het bewuste uitgaafje van Het Zwarte Schaap én de voor hem gereserveerde royalty's. ‘Nou, hij was gevleid en ik denk dat hij ook wel tevreden was, dat hij een afrekening kreeg waarop precies stond: zoveel verkocht, zoveel betaald, zoveel royalty. Want hij had ook niet zo'n hoge dunk van uitgevers.’[20]

Perspectief in Zuid-Afrika

Eind 1946 vertrok Balkema naar Kaapstad. Misschien werd het hem te duur, de

huur van het huis, met zeven kinderen in de binnenstad (in Zuid-Afrika zouden er nog twee bijkomen). Misschien vreesde hij dat de Russen Nederland zouden bezetten en zo'n tijd als de oorlogsjaren wilde hij niet nog een keer. Oudste zoon Guus denkt dat ook een geknakt idealisme meespeelt. Velen hadden gehoopt dat er na de oorlog politieke vernieuwingen zouden plaatsvinden. Al snel zag Balkema dat alles bij het oude bleef. Een paar dagen later laat Guus mij een brief van zijn moeder uit maart 1945 zien. Daaruit blijkt dat ze toen al van plan waren te emigreren. Aan haar vader schrijft ze: ‘We weten niet hoe alles loopen zal, maar voor ons zelf zijn we besloten na den oorlog zoo gauw mogelijk hier weg te gaan, te emigreren naar Zuid-Afrika. We hebben beide 't idee dat na de oorlog hier een beroerde tijd komen zal, een verarming waar we ons misschien pas na een jaar van bewust worden en die wel heel lang zou kunnen duren. Zonder kinderen zou 't hier wel gaan, maar die moeten per slot ook een toekomst hebben waar wat perspectief in zit. Dat komt hier niet en wie weet is er weer een oorlog als ze een jaar of 18 zijn en dat zou funest zijn voor hen. Z. Afrika is een land in opkomst. Guus kent heel veel Z. Afr. studenten die hem al voor de oorlog voorstelden daar heen te gaan en hem zeker van dienst zullen zijn.’

Na de bevrijding werd Balkema door de Uitgeversbond naar het buitenland gestuurd om de exportkansen van de Nederlandse bedrijfstak in te schatten. Eerst naar Parijs, maar in 1946 ook naar Zuid-Afrika. Daar moet hij met eigen ogen gezien hebben dat er in dat prachtige land met eenzelfde taalgebied een toekomst lag voor zijn eigen bedrijf. Wrang was het wel dat kort na zijn vestiging de politieke situatie zich daar zo snel in de richting van segregatie en onderdrukking van de kleurlingen ontwikkelde. Maar kon hij toen, in 1946, weten dat twee jaar later de Nationale Partij aan de macht kwam die binnen een paar jaar de apartheid tot in alle uithoeken en gradaties van Zuid-Afrika invoerde? Het werd een gecompliceerd bestaan.

Zijn eerste Zuid-Afrikaanse uitgave was *Vijftig gedigte* van C. Louis Leipoldt, typografie: Van Krimpen, druk: Joh. Enschedé & Zonen te Haarlem, waarmee hij meteen indruk maakte. Hij had een feilloos gevoel voor boeken die door de grote uitgeverijen waren afgewezen maar die via zijn handen een groot publiek trokken en literaire prijzen wonnen. Auteurs wilden graag uitgegeven worden in de mooi verzorgde uitgaven van *uitgewer* Balkema, en de Nasionale Boekhandel deed er alles aan een grote leegloop van zijn auteurs naar Balkema te voorkomen. In 1958 verscheen bij hem de eerste antiapartheidsroman, *Ons, die Afgod* van Jan Rabie. Hij nam zelf het initiatief tot een serie boeken over de natuur en cultuur van de Kaapprovincie, waarmee hij het tot dan toe vrijwel onbetreden pad der geschiedschrijving van het Zuid-Afrikaanse erfgoed insloeg. Een groot deel van die boeken zijn inmiddels standaardwerken op hun gebied geworden. Uit principe hield hij er altijd maar één medewerker op na. Hij deed zoveel mogelijk zelf. Ook financieel bleef hij tot het eind onafhankelijk, zijn boeken verschenen zonder financiële steun van an-

deren. Begin jaren zestig stopte hij met het uitgeven van literatuur. Zijn Zuid-Afrikaanse collega's zijn het erover eens dat zonder Balkema's inbreng de Zuid-Afrikaanse boekenwereld ondenkbaar zou zijn. In 1986 keerde hij terug naar Nederland en hij stierf in 1996 in Rotterdam.[21]

Anders dan in Nederland, waarin alleen Reinjan Mulder in *NRC Handelsblad* van 27 september 1996 de tijd nam om iets langer bij zijn dood stil te staan, verspreidde het slechte nieuws van Balkema's verscheiden zich 'soos die spreekwoordelike veldbrand' door de Kaap. Adriaan van Dis begreep waarom: 'Balkema wist de Afrikaners bewust te maken van hun eigen cultuur en hen uit te tillen boven de grote boerenfamilie. Hij bedreef een soort ontwikkelingshulp, maar in een tijd dat hij daarvoor beschimpt werd.'[22]

Hoe ging het verder met het Huis aan de Drie Grachten? A.L. van Gendt, de latere antiquaar, die toentertijd bij Balkema werkte, werd de nieuwe huurder. Hij droeg de boekhandel korte tijd later over aan Gerke Postma, die zijn loopbaan in het vak bij Balkema begonnen was. Hij vestigde zich als boekhandelaar en antiquaar in het pand en was een waardige opvolger. Zijn boekhandel werd al evenzeer een ontmoetingsplaats van talloze studenten en docenten Nederlands. In 1961 kocht Gerkes vader, de architect Jan Postma, het voor zijn zoon. Bij zijn dood in 1962 liet hij het huis na aan Gerke. Net als Balkema begon Postma boeken uit te geven. Onder het imprint Huis aan de Drie Grachten verschenen tussen 1978 en 1990 een kleine vijftig titels op het gebied van de neerlandistiek. Een van zijn bekendste uitgaven was het tijdschrift *Over Multatuli.* In 2002 overleed Postma en werd de boekhandel opgeheven. Twee jaar later werd het huis verkocht. De nieuwe bewoners, Guy en Berdien Weijer, lieten het huis grondig renoveren. Bij deze werkzaamheden werd de onderduikplek ontdekt, waarin de oorlogsadministratie van Balkema was verstopt. De vondst kwam ten slotte via Laurens van Krevelen terecht bij de Bibliotheek van de Koninklijke Vereniging van het Boekenvak in de UB, die haar verwierf.

Onopgehelderd blijft de vraag rond de geheime bewaarplaats van de administratie en het feit dat zich ook nog enkele brieven uit 1946 tussen de paperassen bevinden. Het kan heel goed dat Balkema, zoals zovelen, nog enige tijd voorzichtigheid heeft betracht. Zoon Guus houdt het erop dat zijn vader de hele handel pas daar, voor zijn definitieve vertrek naar Zuid-Afrika, eind 1946, heeft verstopt. Het zou ook veel te onhandig zijn geweest als hij tijdens de oorlog zo moeilijk bij de administratie kon. Hij moet gedacht hebben dat als de Duitsers die plek niet konden vinden, het blijkbaar een goede bergplaats was. En hij wist nog niet of hij wel of niet zou terugkeren. Met zijn vertrek naar Zuid-Afrika liet hij dus, wat hij vermoedelijk als een grap zag waarvan alleen hij wist, een geheim achter dat zestig jaar verborgen bleef en pas nu onder onze ogen is gekomen.

Met dank aan Wilma Schuhmacher, Guus Balkema, Nico Kool en Guy en Berdien Weijer.

Eindnoten:

1 Lisette Lewin die in *Het clandestiene boek 1940-1945* (Amsterdam 1983) een hoofdstuk aan de Vijf Ponden Pers wijdde (p. 187-198), schrijft dat De Bezige Bij met 64 clandestiene titels en Stols met 60 de belangrijkste clandestiene uitgevers tijdens de oorlog waren, gevolgd door Balkema (met 50) en De Blauwe Schuit (40). Recent hebben Sjoerd van Faassen en Salma Chen dat aantal van Stols ontkracht in *Inktpatronen* (Amsterdam 2006, p. 251-292, met name 267-270). Stols' naoorlogse opschepperij over zijn grote aandeel in het clandestiene drukwerk (hij had het zelf over ± zeventig titels) stellen zij naar beneden bij tot dertig stuks, omdat hij zich aan de 24 Franse uitgaven 'in het algemeen geen buil kon vallen'. Dat is nog maar de vraag. Balkema heeft onder meer met zijn Franse en Engelse uitgaven in de Vijf Ponden Pers zijn anti-Duitse reputatie opgebouwd. Met die maat gemeten slinkt ook Balkema's clandestiene lijst aanzienlijk.

2 *Het clandestiene boek*, p. 190.

3 Idem, p. 192.

4 *Brieven van H.N. Werkman 1940-1945*, bezorgd door J. Martinet (Amsterdam/Antwerpen 1995) Derde druk (eerste druk 1968), p. 150.

5 Dr. Richter Roegholt, *De geschiedenis van De Bezige Bij 1942-1972* (Amsterdam 1972), p. 44-45.

6 Lewin in *Het clandestiene boek*, p. 197-198.

7 Voor de geschiedenis van dit huis zie onder meer A.W. Boele van Hensbroek, *Het Huis aan de Drie Grachten te Amsterdam* (Amsterdam 1910).

8 Wim Hazeu, *Achterberg* (Amsterdam 1988), p. 395. Hazeu citeert naar Hans van Straten, in *Achterbergkroniek* 7, november 1985.

9 Over wie de geestelijk vader van de Vijf Ponden Pers genoemd kan worden, bestaat nog altijd geen eensluidendheid. Zoals gebruikelijk in dit soort zaken ontbreekt bewijsmateriaal om het gelijk van deze of gene te kunnen aantonen. Hellinga kwam in 1969 in het geweer tegen het feit dat Dirk de Jong in zijn standaardwerk *Het vrije boek in onvrije tijd. Bibliografie van illegale en clandestiene bellettrie* (Leiden 1958), Balkema als eigenaar van de Vijf Ponden Pers had betiteld. In een lange brief eist hij het recht op de Vijf Ponden Pers te hebben bedacht en betreurt hij het dat Balkema, nadat hij aan het eind van de oorlog op de Veluwe moest onderduiken, de serie in z'n eentje voortzette (*Het clandestiene boek*, p. 192).

10 Deze tekst van Jac. van Looy zou pas in juni 1943 als zesde deel van de Vijf Ponden Pers verschijnen.

11 Deze tekst van Rimbaud verscheen inderdaad in november 1942 als eerste uitgave van de Vijf Ponden Pers.

12 De genoemde boekjes waar Van Krimpen aan werkt, de *Rubáiyát* van Omar Khayyam (uitgegeven in twaalf exemplaren, na de oorlog herdrukt), *Les OEuvres de Françoys Villon* en Blakes *Selected poems*, waren geen uitgaven van de Vijf Ponden Pers. De twee laatste verschenen pas na de oorlog.

13 Catharina J. Senn, Van Krimpens derde vrouw. Zijn tweede vrouw, Catharina E.H. ten Houte de Lange ('Tootje'), was in 1937 gestorven. Daarvoor was Van Krimpen met Nini Brunt (moeder van Huib van Krimpen) getrouwd, van wie hij scheidde. Hierdoor was Greshoff oorspronkelijk zijn zwager door diens huwelijk met Aty Brunt.

14 De vertaling van Vergilius' *Georgica*, die Gerhardt in de hongerwinter maakte, werd pas in 1949, door De Bezige Bij, uitgegeven.

15 Zie voor het begin van de vriendschap tussen Adriaan Morriën en Fred Batten het artikel van Rob Molin in *De Parelduiker* 7 (2002) no. 3, p. 2-23.

16 De latere hoogleraar kunstgeschiedenis Hans (L.C.) Jaffé (1915-1984), die als hoofdconservator van het Stedelijk Museum lange tijd nauw met Sandberg zou samenwerken.
17 *Het clandestiene boek*, p. 203.
18 Idem, p. 205.
19 Charles van Blommestein, een der oprichters van De Bezige Bij.
20 *Het clandestiene boek*, p. 204.
21 De informatie in deze alinea ontleende ik aan het artikel van Koos Human over A.A. Balkema, verschenen in de bundel *They shaped our century. The most influential South Africans of the twentieth century* (Cape Town / Pretoria / Johannesburg 1999), p. 442-445.
22 Aangehaald door Reinjan Mulder in *NRC Handelsblad* van 27 september 1996.

Marco Entrop
De dichter in het donker
J.C Bloem als filmcriticus

MARCO ENTROP (1956) is neerlandicus en redacteur van *De Parelduiker*. Hij publiceerde eerder over Theo van Doesburg, Piet Mondriaan en theater- en filmhistorische onderwerpen.

Op vrijdagavond 9 oktober 1953 was er hoog bezoek in Rialto. In de bioscoop aan de Amsterdamse Ceintuurbaan kregen de actrice Lana Turner en haar echtgenoot Lex - Tarzan - Barker een warm onthaal. Het Amerikaanse filmsterrenechtpaar, op huwelijksreis in Europa, kwam kijken hoe Marilyn Monroe het er afbracht in *Niagara*, haar eerste echte grote rol. *Het Parool* drukte de volgende dag een foto af van de ontvangst in de hal van het theater.

Het ene heeft waarschijnlijk niets met het andere te maken, het zal louter toeval zijn geweest, maar op de dag dat Tarzan in Amsterdam was, schreef mr. J.C. Bloem (1887-1966) op uitnodiging van *Het Parool* over film. Als 'Gast van vandaag', een populaire rubriek op de voorpagina van de krant, getuigde de dichter van zijn liefde voor de 'De zevende kunst'. Het was zijn grootmoeder, meende Bloem zeker te weten, die hem, als een jongetje van een jaar of tien, voor het eerst naar een filmvertoning had meegenomen. Wat en waar dat geschiedde, wist hij niet meer. Pas veel later, in de nadagen van de zwijgende film, was Bloem de 'adept' geworden die hij nu was. 'Hoe dat nu precies is gegaan weet ik niet meer maar ik geloof wel, dat het de eerste films van René Clair zijn geweest, die daartoe het meest hebben bijgedragen.'

Op dit punt in zijn artikel aanbeland, had Bloem de lezers van *Het Parool* kunnen vertellen dat hij zich zelfs professioneel met film had beziggehouden. Voor de oorlog was hij een blauwe maandag filmcriticus geweest en had hij in die hoedanigheid over film geschreven. Maar Bloem hield wijselijk zijn mond. Mogelijk wilde hij er zelfliever niet meer aan herinnerd worden, maar het liefst ook geen slapende honden wakker maken. In 1938 was Bloem korte tijd filmrecensent van *De Waag*.[1]

Opvolger

Anno 1953 kon je beter niet aan *De Waag* hebben meegewerkt. Het in januari 1937 opgerichte *Algemeen cultureel*, *politiek en economisch weekblad voor Nederland*, zoals de ondertitel luidde, was in de loop van zijn bestaan uitgegroeid van een nationalistisch

tijdschrift met uitgesproken pro-Duitse sympathieën tot een niet mis te verstaan nazi-orgaan. Dat proces had zich weliswaar voornamelijk gedurende de bezettingsjaren voltrokken, maar al voor de oorlog gaf *De Waag* blijk van een nazistische gezindheid.

In de eerste jaargangen van *De Waag* behoorden schrijvers als Jan Engelman, Jan de Hartog en Johan van der Woude tot de medewerkers. Bloem is waarschijnlijk het tijdschrift binnengeloodst door zijn vriend Jan Campert, die als toneelrecensent aan het blad was verbonden. Bloem besprak af en toe een boek voor de *NRC*, maar wilde voor die krant graag over film schrijven, een wens die nooit is ingewilligd. Bij *De Waag* kon hij wel terecht, al snel als de opvolger van de vaste filmmedewerker A. van Domburg, die in mei 1938 zitting zou nemen in de redactie van *Katholiek Filmfront.*

In *De Waag* van 19 februari 1938 publiceerde Bloem zijn eerste filmrecensie.[2] Aan de opbouw van een stevige filmkroniek zou hij overigens niet toekomen. Op 17 september 1938, dertig afleveringen van het tijdschrift verder, was het alweer afgelopen met zijn medewerking. Bij elkaar produceerde Bloem slechts zeven stukken over film en lang niet wekelijks. Echte klassiekers kwamen er ook niet op zijn pad. De dichter-recensent moest het doen met een filmaanbod dat weliswaar ruim, divers en internationaal was, maar door de bank genomen weinig artistieke uitschieters kende. Hollywood wist zich destijds nog verzekerd van voldoende plaatsen op de filmladder, maar zowel de Franse als de Britse cinema begon het af te leggen tegen het surplus aan Duitse films in de bioscopen. Het waren de hoogtijdagen van Heinz Rühmann en de beginjaren van *coming star* Zarah Leander, die alvast de weg effenden voor het propagandistische filmamusement dat bij de productiemaatschappij Ufa in de maak was.

Stomvervelend

Bloem recenseerde niet één Duitse speelfilm. Een bewuste keuze lijkt dat niet geweest. Zijn selectie uit het wekelijkse filmaanbod oogt namelijk nogal willekeurig, waarbij hij zich liet leiden door de programmering van de bioscopen in Den Haag, de stad waar hij woonde.

De eerste film die Bloem besprak, was het Britse oorlogsdrama *Farewell again* (Nederlandse titel: *Zes uur verlof*). Zijn keuze voor deze film was min of meer uit nood geboren. Twee premières van die week waren bij Van Domburg al aan bod gekomen: de Franse film *Un carnet de bal* (*Het balboekje*) van Julien Duvivier, een van Bloems favoriete cineasten, en *Conquest* (*Marie Walewska*) met Greta Garbo als het liefje van Napoleon. In de overige Haagse premières zag Bloem kennelijk weinig. *La Habanera* (wél een goede film met Zarah Leander) van Detlef Sierck, de latere Hollywood-regisseur Douglas Sirk, liet hij passeren, evenals de avonturenfilm *East of Java* (*Het recht van den sterksten*) en de jeugdfilm *The mighty Treve* (*Drie gezworen kameraden*).

Op 11 februari 1938 - de bioscoopweek opende toen nog op vrijdag - vond ook

de Haagse première plaats van *De Spaansche aarde*, Joris Ivens' fameuze documentaire over de Spaanse burgeroorlog. Van Domburg had de film uitgebreid behandeld in *De Waag* van 8 januari 1938. Gelukkig voor Bloem ditmaal, want hij hield niet van documentaires, laat staan van ‘linkse’ documentaires. En al helemaal niet van Ernest Hemingway, die het commentaar bij deze film had geschreven en ingesproken. Zijn roman *A farewell to arms* vond hij maar een stomvervelend boek. De gelijknamige film van de Amerikaanse regisseur Frank Borzage, die onder de titel *Een afscheid voor immer* op dat moment zijn laatste vertoningen in Den Haag beleefde, betrok Bloem bij zijn beschouwing van *Farewell again*, om hem onmiddellijk af te serveren: de Engelse film was beter.

Bloem hield van vergelijkingen. Een oordeel kwam niet zelden tot stand door de ene film tegen de andere af te zetten. Het was tegelijk een manier om blijk te geven van zijn eruditie, want op het gebied van film gaf Bloem voor een kenner te zijn. Getuige de filmtitels en namen van acteurs die hij te pas te onpas in zijn recensies aanhaalt, moet Bloem een enthousiaste bioscoopganger zijn geweest. Wel iemand

met een voorkeur voor de betere film, de ‘film-film’, zoals hij het zelf in een van zijn kritieken noemt.

Frankenstein

Jammer voor Bloem, maar tussen de acht films die hij voor *De Waag* beoordeelde, zat er niet een met eeuwigheidswaarde. Misschien dat *Mannequin*, net als *A farewell to arms* een film van Borzage, nog iets van bekendheid geniet. Die status heeft hij dan vooral te danken aan Spencer Tracy en Joan Crawford, in hun enige film samen.

Mannequin was de laatste film die Bloem besprak en ook de enige Amerikaanse. Na *Farewell again* had hij in juni 1938 zijn licht laten schijnen over *Dreaming lips*, de Engelse remake van de Duitse filmtragedie *Der träumende Mund*, en over twee Franse films: *Orage* (*Roes*) en *Nuits de princes* (*Cabaret Wolga*).

In de derde week van juli - hij sloeg vier nummers over - vervolgde Bloem zijn kroniek met de bespreking van een historisch drama van Italiaanse makelij, de spektakelfilm *Scipione l'Africano* (*Scipio de Afrikaan*). Had Bloem die week gekozen voor de komedie *The great Garrick* van James Whale, de regisseur van de *Frankenstein*-films, dan had hij Lana Turner in een bijrol kunnen zien. Maar dit terzijde.

Bloem recenseerde ook een Nederlandse speelfilm. In een record aantal bioscopen in Nederland en Nederlandsch-Indië ging op vrijdag 2 september 1938 *Veertig jaren* in roulatie, een film die was gemaakt ter ere van het regeringsjubileum van koningin Wilhelmina. Terwijl deze film door de vaderlandse pers massaal werd afgebrand, hield Bloem zich op de vlakte, wellicht om zijn vriend Ben van Eysselsteijn niet af te vallen, die het script van *Veertig jaren* had geschreven. Voor deze klus had men bezwaarlijk een geschikter auteur kunnen vinden dan Van Eysselsteijn, schreef Bloem.

Stokpaardje

Een filmbeul was Bloem allerminst, veeleer een welwillend criticus. Vaak beoordeelde hij een film alleen maar op het vertoonde spel, de gevoerde regie, het scenario. Zo kwam *Veertig jaren* bij hem goed weg, doordat hij zowel de regisseur als de scenarioschrijver lof toezwaaide en in één moeite door de acteurs, de aankleding en de filmmuziek in zijn waardering betrok. Het waardeoordeel over *Dreaming lips* liet

Bloem zelfs nagenoeg volledig afhangen van de acteerprestaties, omdat de regisseur en een deel van de cast, onder wie hoofdrolspeelster Elisabeth Bergner, dezelfden waren als van de Duitse verfilming uit 1932.

Bloem hanteerde voor de hand liggende criteria: 'de hoofdzaak is, dat de film boeit, goed gefotografeerd en goed gespeeld is.' Aan deze eisen voldeed in zijn ogen het liefdesdrama *Nuits de princes* volledig. Maar dat was dan ook een Franse film, en voor de Franse cinema had hij nu eenmaal een zwak. 'Een Fransche film,' begon Bloem zijn recensie van Marc Allégrets *Orage*, 'heeft altijd dit op alle andere films voor, dat zij een *Fransche* film is, d.w.z. een uiting van het nog steeds beschaafdste volk ter aarde, een volk, dat de cultuur in het bloed zit, waar deze geen resultaat is van onderwijs, commissies, vereenigingen en dergelijke gruwelen, maar van geboorte en milieu.' Zelfs een wat mindere of middelmatige Franse film was nog steeds het bekijken waard. Dat kwam doordat hij altijd, in tegenstelling tot films uit andere landen, 'op een zeker peil staat'. Het stijlgevoel van de Fransen zorgde er wel voor dat hun cinema op niveau bleef. Goed waren de meeste films van René Clair en van Julien Duvivier, de regisseur van (onder veel meer) de klassieker *Pépé le Moko.* Werkelijk slechte Franse films kende Bloem niet.

Kwam hij over de Franse film te spreken, dan bereed Bloem onmiskenbaar zijn stokpaardje. Hij wist er ook veel van en etaleerde die kennis met graagte en met

verve. Schijnbaar moeiteloos lepelde hij de titels op van de films waarin die actrice of die acteur ook had gespeeld, onder wiens regie en met welke tegenspeler.

Dat Bloem daadwerkelijk verstand van filmzaken had, bewees zijn opmerking over Michèle Morgan, de femme fatale in *Orage.* Bloem sprak het vermoeden uit dat ‘zij spoedig een der vedettes van de Fransche film zou worden’, een verwachting

die inderdaad is uitgekomen, zoals hij ook al vroeg het grote talent onderkende van de acteur Jean-Louis Barrault (*Les enfants du paradis*). Zijn aanwezigheid in *Orage* alleen al was volgens Bloem een reden die film te gaan zien.

Scheef

Naar zijn medewerking aan *De Waag* zou waarschijnlijk geen haan hebben gekraaid als Bloem zich als criticus uitsluitend had ontfermd over die paar 'onschuldige' amusementsfilms. Maar Bloem deed iets waarvan hij naderhand ongetwijfeld spijt heeft gehad en wat dus beter onopgemerkt kon blijven.

In zijn kroniek van 23 juli 1938 behandelde Bloem twee Italiaanse films. De eerste was *Scipione l'Africano*, over de Romeinse legeraanvoerder Scipio Africanus, die in 202 v. C. Hannibal, de leider van Carthago, versloeg tijdens de Tweede Punische Oorlog. Bloem vond het maar een middelmatige film. 'Het is niet de beste soort van filmkunst, die hier bereikt wordt.' Dat het epos was geproduceerd door Mussolini's oudste zoon Vittorio, heeft hij misschien niet eens geweten. Hoewel de film werd gepresenteerd als een 'gewone' historische speelfilm, kon niemand de propagandistische teneur ervan ontgaan, ook Bloem niet. Hij constateerde duidelijke parallellen tussen Scipio's veldslagen en Mussolini's oorlog in Abessinië, 'welke vergelijking zoo scheef is, dat men er geen woorden aan behoeft te verkwisten.'

Over films-met-een-strekking wilde Bloem wél iets kwijt. Volgens hem was het een misvatting dat, zoals vaak werd aangenomen, het grootste effect werd bereikt als de strekking van de film in kwestie het best gecamoufleerd was. Niets was minder waar. 'Het is die film,' noteerde Bloem in één lange volzin, 'waarin de strekking het meest ontdaan is van haar vaak bedenkelijke bijzonderheden, het hoogst gesteld is op een plan, waarop zij ook voor tegenstanders zoo niet aanvaardbaar, dan toch, mits die tegenstanders behoorlijke menschen zijn, te eerbiedigen is.' Aan die eis voldeed *Scipione l'Africano* naar zijn opvatting nauwelijks. Nee, dat kon stukken beter.

Orgie

Het met veel machtsvertoon omgeven bezoek dat Hitler van 3 tot 10 mei 1938 aan Italië had gebracht, was door Mussolini's propagandamachine tot een overrompelende ervaring opgestuwd. Van de journaal- en andere filmbeelden die van het staatsbezoek waren geschoten, smeedden technici een anderhalf uur durende compilatie, die niet alleen was bestemd voor binnenlands gebruik. Naar landen waar Italië met een gezantschap was vertegenwoordigd, ging een kopie van de film. Zo ook naar de Italiaanse legatie in Den Haag, waar op donderdagmiddag 2 juni 1938, op initiatief van de gezant, in het bioscooptheater Metropole Palace een besloten voorstelling van de documentaire plaatsvond.[3]

Van de film zelf lijkt zo veel jaren na dato ieder spoor uitgewist.[4] Dat komt vooral door de titel. Buitenlandse films werden hier tot ver na de oorlog per defini-

GEBOUW VOOR K. EN W.
TELEFOON 11 56 30
BIOSCOOP-VOORSTELLINGEN
Van Vrijdag 15 Juli t/m. Donderdag 21 Juli
PREMIERE VOOR NEDERLAND
8 DAGEN WERELDGESCHIEDENIS
(Het bezoek van Hitler aan Italië)
DE GROOTE VLOOTREVUE IN NAPELS — PARADES
ITALIE'S MILITAIRE MACHT — FEESTELIJKHEDEN ENZ.
Een unieuws op het gebied van de film-reportage
UITGEBREID VOORPROGRAMMA
Middagvoorstelling 2.30 uur
Avondvoorstelling 8.15 uur
Prijzen 25—75 ct.
Prijzen 50 ct.—f 1.—
Zondag doorl. Voorstelling van 2 u. af. Laatste Voorstelling 8.30 u.
Plaatsbespr. à f 0.10 dag. van 10—4 uur aan de casse.
TOEGANG BOVEN 18 JAAR

tie onder een Nederlandse titel in de bioscoop uitgebracht. Dat is ook gebeurd met *Il viaggio del Führer in Italia*, die bij zijn openbare vertoning nogal theatraal in *Acht dagen wereldgeschiedenis* werd omgedoopt, maar in de minder glorieuze ondertitel dichter bij de inhoud bleef: *De reis van Hitler naar Italië.*

Il viaggio del Führer in Italia was een productie van Istituto Nazionale Luce, de volledig door de staat gecontroleerde filmfabriek in Rome. De film laat zich het beste omschrijven als een orgie van militarisme en patriottisme in zeven aktes. Werkelijk elk onderdeel van Hitlers bezoek komt stap voor stap voorbij: zijn aankomst aan de Italiaanse grens, de treinreis naar en zijn ontvangst in Rome door *il Duce* en de Italiaanse koning, de rijtoer door de stad - dezelfde opnamen die Ettore Scola in 1977 gebruikte als openingsscène van zijn meesterwerk *Una giornata particolare* -, de vlootschouw bij Napels, troepenparades en legermanoeuvres, vliegdemonstraties, en dat allemaal en consequent onder luide toejuichingen van enthousiaste volksmenigten.[5]

Vanaf vrijdag 15 juli 1938 draaide *Acht dagen wereldgeschiedenis* tweeënhalve week achtereen in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen in Den Haag, twee voorstellingen per dag, zondags doorlopend, plus een drietal voorfilms. Toegang boven de achttien jaar, dat wel.

De recensent van de *Haagsche Courant* (3 juni 1938) vond het een 'indrukwekkend filmwerk, dat in zijn gigantische massaalheid een historisch document van blijvende waarde geworden is.' *De Residentiebode* (16 juli 1938) sprak van een 'waarlijk unieke film, zonder eenige politieken tendens (sic!), die een gewichtige gebeurtenis uit de wereldhistorie ten volle en van alle kanten belicht.' Het was groots, een 'feest

van ontroering en uitzinnige vreugde', schreef het NSB-orgaan *Het Nationale Dagblad* (14 juni 1938) verrukt, dat zijn lezers de film herhaaldelijk zou aanbevelen. In Italië had men er tenminste verstand van hoe 'Germanje's grootsten zoon' te eren. 'Som-

mige onderdeelen waren adembenemend van visie en van stoute kracht, zoo b.v. de vlootactie en nog meer: de luchtactie. Dit laatste was fabelachtig van koenheid en durf en zwier in 't leven. Maar hoe hebben de oogen gedronken de schitterende schuimbedden in zee, wanneer de manoeuvres werden volvoerd onder Hitler's oogen met Il Duce naast hem.'

Meesterlijke film

Was hij door hoofdredacteur C.C. Küpfer erop af gestuurd of had hij zelf het initiatief genomen? Bloem woonde een voorstelling bij van *Acht dagen wereldgeschiedenis* en deed er verslag van in *De Waag* van 23 juli 1938, gelijktijdig met *Scipione l'Africano*, onder de klare titel: 'Twee Italiaansche propagandafilms'. In teneur en exaltatie staat zijn bespreking opvallend dicht bij het juichstuk uit *Het Nationale Dagblad.* Ook Bloem vond het een 'bewonderenswaardige' en 'meesterlijke' film. Het fascistische Italië werd hier van zijn beste kant getoond: 'een tucht, die nooit tot machinale discipline wordt, een massaal en toch levend enthousiasme, een volk, dat zich bevrijd heeft van de wanen, die het onze lamslaan, en dat de plaats inneemt, waarop het *daardoor* recht heeft.' De film boeide bijna van het begin tot het einde. 'Dat ligt in de eerste plaats aan de prachtige fotografie en aan den smaak, waarmee de opnamen gekozen zijn. Maar natuurlijk ligt het niet minder aan de gebeurtenissen zelf, die aldus vereeuwigd zijn, en die de organisatoren van het bezoek van Hitler aan Italië tot de hoogste eer strekken.' Wat Bloem in *Scipione l'Africano* misprees, namelijk dat spektakel grootsheid moest suggereren, gebeurde in deze reportagefilm niet: 'hier werd het grootsche in zijn meest werkelijke vorm bereikt, zonder pompeusheid, echt volmaakt.' Een film, besloot Bloem, 'die geen werkelijk Nederlander zonder jalouzie kan zien.' Kennelijk vond hij dat de Nederlanders een voorbeeld konden nemen aan de vaderlandsliefde van het Italiaanse volk.

Hardcore

Dat *Acht dagen wereldgeschiedenis* een publieke vertoning kreeg, was geheel te danken aan de NSB. Binnen de Haagse afdeling van de beweging was in het najaar van 1937 het initiatief genomen voor de oprichting van een Filmstudie-Kring.[6] De vereniging stelde zich ten doel 'films met een bepaalde cultureele- en artistieke strekking' te vertonen. Het ging om films waarin bioscoopexploitanten geen brood zagen, maar waarvoor wel belangstelling bestond. Deze voorstellingen waren toegankelijk voor iedereen. Daarnaast draaide de Filmstudie-Kring uitsluitend voor haar leden films 'die wegens hun strekking voor openbare vertooning niet in aanmerking komen.' Dat wilde zeggen: films die niet aan de Centrale Commissie voor de Filmkeuring waren voorgelegd.

Natuurdocumentaires en antropologische films over Nederlandsch-Indië waren populair bij de Filmstudie-Kring. Die mocht iedereen zien. In besloten zittingen vertoonde men echter het meer ideologisch *angehauchte* werk: een journaalpro-

gramma van de Ufa rond het thema Het Derde Duitsche Rijk, een filmverslag van de aansluiting van Oostenrijk bij Duitsland, maar ook hardcore propaganda als de speelfilm *S.A. Mann Brand.*

De kring stond onder voorzitterschap van Wijnand van Steenwijk. Hij leidde rond het midden van de jaren dertig het in Den Haag verschijnende weekblad *Filmwereld* (later: *De Nieuwe Filmwereld*) en ging binnen de NSB door voor een kenner van het filmwezen. Kameraad Van Steenwijk legde *Il viaggio del Führer in Italia* ter beoordeling voor aan de keuringscommissie, die de film - zonder coupures - voor openbare vertoning toeliet, en huurde vervolgens het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen af.[7]

Was Bloem lid van de Haagse Filmstudie-kring? Het is niet ondenkbaar. Bloem is immers ook enkele jaren lid geweest van de NSB.[8] Aan de andere kant: zijn film-voorkeur stond volkomen haaks op het werk dat de kring placht te programmeren.

Comeback

Na september 1938 verdween de naam van J.C. Bloem uit de kolommen van *De Waag.* Het blijft onduidelijk waarom hij zijn medewerking aan het weekblad beëindigde. Had het te maken met het steeds schraler wordende filmaanbod? Zo ging er in september 1938 in Den Haag slechts één Franse film in première, *Le patriote* van Maurice Tourneur. Of leverde de recensies Bloem gewoon niet genoeg verdiensten op?[9] In 1938 was *De Waag* zijn enige journalistieke bron van inkomsten. Van Vliet houdt het erop dat de dichter dit baantje evenals de meeste voorgaande heeft laten versloffen.[10]

Even heeft het ernaar uitgezien dat Bloem na de oorlog zijn comeback als filmcriticus zou maken. Voor *De Groene Amsterdammer* besprak hij op 26 oktober 1946 *La belle et la bête.* Het filmsprookje van de dichter en avant-gardekunstenaar Jean Cocteau was de maand ervoor in première gegaan op het filmfestival van Cannes. Bloem vond het ‘zonder eenig voorbehoud’ een voortreffelijke film, niet in de laatste plaats omdat de regisseur zich had onthouden van ‘het experimenteeren met allerlei onbegrijpelijke modernismen’. Aan het experiment in de kunst had Bloem nu eenmaal een broertje dood en van het literaire werk van Cocteau, bekende hij, was hij nooit erg gecharmeerd geweest.

Als filmrecensent leek Bloem gerijpt. Mogelijk hield hij rekening met het publiek waarvoor hij nu schreef, maar hij beoordeelde *La belle et la bête* niet, zoals hij in *De Waag* gewoon was, uitsluitend op de individuele prestaties van de makers. Hij keek ook naar de verhaalstructuur en de montage, iets wat hij nooit eerder had gedaan. De film straalde volgens Bloem evenwicht en rust uit. De verschillende taferelen kregen de tijd zich te ontwikkelen en de spanning verflauwde geen moment. Terecht prees hij de fotografie (van cameraman Henri Alekan). Hij had nog nooit een film gezien waarin de zich in het donker afspelende scènes zo duidelijk zichtbaar waren.

Zelfs *namedropping* liet Bloem dit keer achterwege - hij noemt alleen de regisseur bij naam. Evenmin zocht hij het in de vergelijking. Dat kon ook bijna niet anders: de vorige film van Cocteau, het door hem geschreven *L'éternel retour* (1943), had hij niet gezien.

Even onverwacht als Bloem als filmcriticus in *De Groene* was opgedoken - gewoonlijk verzorgde L.J. Jordaan de filmrubriek - zo plotseling verdween hij ook weer van het toneel. Het betekende meteen het einde van zijn journalistieke bemoeienis met film. In de bioscoop kwam hij nog wel, maar uitsluitend voor zijn plezier.

Onaanvaardbaar

Het meest kenmerkende van Bloems kritisch proza noemt Van Vliet de grote toegankelijkheid ervan: ‘geen zwaarwichtige theoretische verhandelingen, geen uitgebreide (quasi-)psychologische analyses van auteur of werk, maar meestal in directe en heldere taal geschreven beoordelingen.’[11] Dat gaat voor zijn poëzie- en literatuurkritieken net zo goed op als voor zijn filmrecensies.

Zowel een puur esthetische als een puur ethische kritiek wees Bloem af. Een letterkundig werk - een gedicht of een roman - mocht een criticus niet verwerpen om het erin verwoorde levensgevoel. Dit betekende echter niet dat hij neutraal moest zijn. Volstrekte onzijdigheid bestond volgens Bloem niet en ware ook niet

wenselijk. Je kunt het met een dichter eens zijn of niet, als hij een goed gedicht heeft geschreven, mag je dat niet afkeuren op grond van de politieke richting die hij voorstaat. Aan de andere kant vond Bloem, dat hij als criticus de volle vrijheid had er bij een zwak gedicht op te wijzen 'dat die zwakte voortkomt uit het vooze levensinzicht of -gevoel van den schrijver.'

Ten aanzien van het beoordelen van films dacht Bloem er niet anders over. 'Ook de aesthetische kritiek heeft haar grenzen,' schreef hij naar aanleiding van *Scipione l'Africano* en *Acht dagen wereldgeschiedenis.* 'Ik acht het volstrekt niet ongeoorloofd, dat men aan een kunstwerk nog andere eischen dan zuiver artistieke stelt. Mits [...] men de criteria niet door elkaar gaat halen en bijv. schrijft: dit of dat kunstwerk is mooi, terwijl men eigenlijk bedoelt: Katholiek, of: dat andere is slecht, waar men eigenlijk meent: niet communistisch.' In het licht van zijn literatuurkritische opvattingen is het dus niet vreemd dat Bloem de documentaire over Hitlers bezoek aan Italië gunstig beoordeelde. Hij vond het immers 'een meesterlijke film als film'. Hem afwijzen om politieke redenen zou dan ook onaanvaardbaar zijn. Als Bloem dit al had gewild. Getuige de wijze waarop hij in zijn recensie blijk gaf van zijn waardering voor het Italiaanse fascisme, zeker niet.

Verfilmd toneel

Bloem was er de criticus niet naar om te theoretiseren. De 'klassieke' controverse tussen film en toneel - in de filmkritiek anno 1938 nog een heus thema - hield hem wel bezig. Een speelfilm naar een roman of een toneelstuk vond Bloem al snel 'verfilmd toneel'. Maar veel verder dan deze constatering en het plaatsen van algemeenheden ('dat de film tot meer, want anders, in staat is') reikte zijn aandeel in de discussie niet.

In *Het Parool* van 9 oktober 1953, vijftien jaar later en talloze films verder, begon Bloem er weer over, om onmiddellijk te concluderen dat die controverse natuurlijk onzin was - iedere speelfilm was tenslotte 'verfilmd toneel' - en altijd in stand zou blijven, 'zolang beide genres van dramatische kunst bestaan.' Hij was er uit: de kwestie was eenvoudigweg te herleiden tot de voorkeur voor het een of voor het ander. In dezen koos Bloem onvoorwaardelijk voor de film, met alle waardering die hij had voor de toneelkunst.

Die keuze wilde Bloem wel motiveren. In de eerste plaats was er bij het maken van een film meer geld beschikbaar, zodat steeds de beste krachten konden worden aangetrokken. Ten tweede kende film een grotere bewegingsvrijheid dan toneel. Maar bovenal stoorde hem de te onnatuurlijke stemmen van de acteurs op het toneel. 'Ik begrijp heel goed, dat men op de planken niet moet spreken als in het dagelijks leven: geen enkele kunst is immers ooit reproductie van de natuur. Maar moet het nu bepaald zó zijn? Of is dit de schuld van de toneelschool? Ik weet het niet.' Het was de criticus Bloem ten voeten uit: aan de hand van een paar constateringen tot een oordeel komen, onwrikbaar in zijn eenvoud, niet ondeskundig

maar tegelijk weinig oorspronkelijk. Het moet gezegd: aan Bloem is geen belangrijk filmcriticus verloren gegaan. Die wetenschap was voor hemzelf wellicht ook een reden dat deel van zijn verleden maar te laten rusten.

Overzicht van de door Bloem besproken films

La belle et la bête (*Het meisje en het monster*), regie: Jean Cocteau, met Jean Marais, Josette Day, Marcel André (F 1946)
Dreaming lips, regie: Paul Czinner, met: Elisabeth Bergner, Romney Brent, Raymond Massey (GB 1937)
Farewell again (*Zes uur verlof*), regie: Tim Whelan, met: Leslie Banks, Flora Robson, Sebastian Shaw (GB 1937)
Mannequin, regie: Frank Borzage, met: Spencer Tracy, Joan Crawford, Alan Curtis (USA 1937)
Nuits de princes (*Cabaret Wolga*), regie: Vladimir Strichewsky, met: Käthe de Nagy, Jean Murat, Fernand Fabre (F 1938)
Orage (*Roes*), regie: Marc Allégret, met: Charles Boyer, Michèle Morgan, Jean-Louis Barrault (F 1938)
Scipione l'Africano (*Scipio de Afrikaan*), regie: Carmine Gallone, met: Annibale Ninchi, Camillo Pilotto, Francesca Braggiotti (I 1937)
Veertig jaren, regie: Edmond T. Gréville, met: Lily Bouwmeester, Cees Laseur, Matthieu van Eysden (NL 1938)
Il viaggio del Führer in Italia (*Acht dagen wereldgeschiedenis. De reis van Hitler naar Italië*) Istituto Nazionale Luce (I 1938)

Eindnoten:

1 Aan Bloems medewerking aan *De Waag* refereerde als eerste Adriaan Venema in *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie. Deel 2: De harde kern* (Amsterdam 1989), p. 41.
2 De beschouwingen van Bloem over film zijn opgenomen in: J.C. Bloem, *Het onzegbare geheim. Verzamelde essays en kritieken* 1911-1963. Bezorgd door H.T.M. van Vliet (Amsterdam 1995). Tenzij anders vermeld, zijn de citaten van Bloem afkomstig uit dit boek.
3 Naar de *Haagsche Courant* (3 juni 1938) berichtte, bevonden zich onder de aanwezigen op deze 'feestelijken middag' behalve leden van de Italiaanse en Duitse kolonies in Den Haag, ook autoriteiten, onder wie de vice-president van de Raad van State, jhr. mr. F. Beelaerts van Blokland, veel leden van het corps diplomatique en tal van officieren. Een tweede besloten voorstelling vond plaats op zaterdagmiddag 11 juni 1938 in de Amsterdamse bioscoop Rembrandt, in het bijzijn van Mussert en Van Geelkerken. *De Daad. Weekblad voor de kringen in district 12 der Nationaal-Socialistische Beweging in Nederland*, vrijdag 17 juni 1938.
4 H.T.M. van Vliet slaagde er niet in informatie over deze documentaire te achterhalen. Bloem, op. cit. (noot 2), p. 650n.
5 De eerste minuten van *Il viaggio del Führer in Italia* zijn te bekijken op http://www.archivioluce.com/galleria/video-gallery.asp?documentID=1218. Istituto Luce bracht van de documentaire in 2005 een 55 minuten durende compilatie uit op dvd.
6 Informatie over de Filmstudie-Kring is ontleend aan het gelijknamige nieuwsbericht in *Het Vaderland* van 6 november 1937 (Avondblad C) en diverse aankondigingen in *Onze Taak.*

Wekelijksche mededeelingen aan de leden van District 24 Den Haag der Nationaal-Socialistische Beweging in Nederland.

7 Rapport Centrale Commissie voor de Filmkeuring, nummer F 1224, d.d. 13 juli 1938. Nationaal Archief, inv.nr. 204.60/720. Onder auspiciën van de Filmstudie-Kring werd *Acht dagen wereldgeschiedenis* ook vertoond in Haarlem, van 5 t/m 11 augustus 1938 in het gebouw van de Haarlemsche Kegelbond, en op 30 oktober 1938 in de grote zaal van Krasnapolsky in Amsterdam.

8 A.L. Sötemann, *Een dichter en zijn wereld. Over J.C. Bloem* (Groningen 1994), p. 57.

9 Volgens afspraak ontving Bloem voor zijn recensies tien gulden per duizend woorden, welk bedrag hij waarschijnlijk nooit volledig incasseerde, aangezien hij altijd met (veel) minder woorden uitkon. Bloem, op. cit. (noot 2), p. 985n.

10 H.T.M. van Vliet, 'Het onzegbare geheim. J.C. Bloem als criticus en essayist', in: Bart Slijper (red.), *Verlangen zonder vorm en zonder naam. Over J.C. Bloem* (Groningen 1993), p. 55.

11 Van Vliet, op. cit. (noot 10), p. 22-23. Zie ook Bloem, op. cit. (noot 2), p. 975-976.

Igor Cornelissen
De man die Maurits Duivenis werd en bleef
Wouter Wagener (1925-2006)

IGOR CORNELISSEN (1935) is journalist. Hij publiceerde eerder in *De Parelduiker* over George Orwell, Jaap Meijer en Hans van Straten.

In de bijna veertig jaar dat ik Wouter Wagener heb gekend, heb ik me nooit een moment met hem verveeld. Nimmer stokte het gesprek, niet als we elkaar in een café in Zutphen, Deventer of Zwolle troffen, evenmin tijdens onze, bijna altijd lange, telefoongesprekken. Zijn brieven aan mij waren levendig en volgepropt met curieuze details.

Wagener was een geboren verteller met een voorkeur voor krachtige, kleurrijke adjectieven die de uitzonderlijke types die hij had gekend extra smeuïgheid verschaften. Als in zijn verhaal een Jordanees voorkwam, kreeg die onvermijdelijk de toevoeging: ‘met zo'n ontevreden Friese kaak’. Hij kwam altijd tijd te kort, ook toen we een langdurige wandeling maakten door het Oud Zuid van zijn jeugd in Amsterdam waar hij de huizen aanwees waar al lang vergeten communisten, anarchisten, trotskisten en raden-communisten hadden gewoond en waar we pauzeerden voor het flatgebouw Rijnstroom in de Rustenburgerstraat waar de maîtresse van Hendrik Colijn moet hebben gewoond en de minister-president op bezoek kwam nadat hij zich om de hoek per taxi had laten afzetten. Want Wageners uitgebreide repertoire ontweek de *chronique scandaleuse* ongaarne. Hij omschreef zichzelf als een beroepsouwehoer en verduidelijkte tegen mij meermalen dat hij nu eenmaal *von Kopf bis Fuss* op ouwehoeren was ingesteld.

Gerard Kornelis van het Reve had hem in *De Avonden* (1947) onder het pseudoniem Maurits Duivenis al als zodanig vereeuwigd. Vlak voordat Frits van Egters de kamer van Duivenis bezoekt, speelt Van Egters de rol van radioreporter. ‘We staan hier met de mikrofoon, geachte luisteraars,’ zei Frits met een kraaiende stem, ‘in de werkkamer van de heer Maurits Duivenis, de beroemde oude hoer. Meneer Duivenis, misschien mogen we u enkele vragen stellen?’

Dat was niet wat zijn woede opwekte, die tegen het einde van zijn leven zelfs veranderde in een ‘infernale haat’ tegen de volksschrijver.[1] De portrettering van Duivenis als een lichtelijk criminele figuur met sadistische trekjes had hem weinig roem verschaft en thuis had zijn vader het boek dat hij in de Oudemanhuispoort

van de schrijver (met opdracht!) had ontvangen, ‘buiten zinnen van woede’ in stukken gescheurd en in de brandende kachel gestopt. Zijn vader was niet minder kwaad op de zoon omdat die ondanks het boek met Gerard bleef omgaan. ‘Maar ik was eenzaam, ik vond hem amusant, ik adoreerde hem.’ Samen hadden ze op het befaamde Vossius-gymnasium gezeten en tijdens en na de oorlog vertrouwelijke gesprekken gevoerd.

In Wageners kenniskring was al snel bekend wie achter de figuur Duivenis schuilging, wat hem zijn verdere leven bleef achtervolgen. De schrijver Jan Arends die van de identiteit van Duivenis op de hoogte was, achtervolgde de ambtenaar Wagener er op diens bureau nog jarenlang mee. Met luide stem. Het was ook niet de ooglap die Duivenis draagt, terwijl hij in werkelijkheid een voetgebrek had, die zijn weerzin tegen Van het Reve kon verklaren.

Wat hem blijvend dwars zat, was dat Van het Reve hem kort na het verschijnen van *De Avonden* de vriendschap opzegde. De schrijver, die inmiddels in de toen nog bestaande Galerij aan het Frederiksplein samenwoonde met de latere dichteres Hanny Michaelis ‘die piano speelde’, werkte aan zijn verdere carrière als auteur. ‘Hij liet me duidelijk merken dat ik overbodig was geworden’. De labiele, toen veralcoholiserende vroegere medegymnasiast en buurtgenoot paste niet meer in zijn milieu. Ze hadden beiden, niet ver van elkaar, op de Jozef Israëlskade gewoond. Hun vaders, beiden lid van de communistische partij, kenden elkaar. De iets jongere Wagener had erg opgekeken tegen Van het Reve die Céline vereerde en vastbesloten was schrijver te worden. ‘Toen ik bij hem van de Galerij wegliep, lag de stad eenzaam voor mij. Ik voelde mij heel zielig,’ vertelde Wagener mij jaren geleden en ik hoor nog de pijn in zijn stem.

Maurits Duivenis (met ooglap) en Frits van Egters, getekend door Dick Matena (uit: Gerard Reve en Dick Matena, *De Avonden. Een beeldverhaal*, deel 2 [Amsterdam 2003]).

BVD-informant

Dat wist ik natuurlijk allemaal nog niet toen ik Wagener in 1967 voor de eerste keer ontmoette in café De Leidse Poort op het Leidseplein. Evenmin wist ik toen dat Van het Reve en Wagener in de Hongerwinter van 1944-1945 vermomd als SD-agenten, in Amsterdam overvallen hadden gepleegd om aan wat extra voedsel te komen. En

nog veel minder kon ik weten dat Wagener in de jaren zestig en zeventig tegen geringe vergoeding was opgetreden als informant van de toen door links gehate Binnenlandse Veiligheidsdienst. Die confidenties deed hij mij pas toen ik hem al bijna twintig jaar kende. Hij voelde zich verplicht, gezien de band die er tussen ons was gegroeid, wat meer van zichzelf te laten zien. Toen ik hem zes jaar later vertelde dat hij in deel twee van mijn herinneringen zou voorkomen als medewerker van de BVD, protesteerde hij niet. Pas vier dagen later had ik een brief van hem met het verzoek dat BVD-medewerkerschap achterwege te laten. Dat hij niet meteen had geprotesteerd kwam, legde hij uit, door de zwakte van het moment. Hij had zich kunnen verplaatsen in mijn 'onbedwingbare begeerte' een verhaal te schrijven over een curieuze affaire, doorspekt met komische voorvallen. 'Ik wil niet terstond als sfeerbederver optreden (café, borreltje, gezellig gelul).' Hij was nu eenmaal in kroegsfeer te overmoedig en dan onderschatte hij zijn risico. De slotverklaring was ook geheel Wageneriaans: 'Ik ben te ijdel en vermei mij vast in de mogelijkheid van publiciteit rondom mijn persoon.'

Uiteindelijk verdwenen zijn bezwaren en zo maakte de lezer van *Raamgracht 4. Mooie jaren bij het weekblad* (Amsterdam 1998) kennis met nog een duistere periode uit het leven van Wouter Wagener, een man die zich tegenover mij definieerde als iemand die voortdurend tegen zichzelf schaakt.

De vraag of de Binnenlandse Veiligheidsdienst veel aan hem heeft gehad, kan alleen beantwoord worden vanuit het (voor onderzoekers gesloten) archief van de BVD. In ieder geval meldde hij zich op verzoek van de BVD aan als lid van de Vereniging Nederland-DDR. Na enkele maanden werd hij door het bestuur van de vereniging verzocht als secretaris van de afdeling Amsterdam op te treden, wat hem de ledenlijst opleverde. Die belandde per omgaand op het hoofdkwartier van de dienst op de President Kennedylaan in Den Haag.

Wagener, in de jaren zestig ambtenaar bij het Centraal Bureau voor Huisvesting in Amsterdam, afdeling Vorderingen, en nog steeds sociale geografie en rechten studerend, was opgetreden als tipgever van mijn *Vrij Nederland*-collega en vriend Martin van Amerongen, die lange en felle artikelen schreef tegen minuscule groepjes van neo-nazi's en oud-collaborateurs die zich hadden verenigd in een duister gezelschap dat zich The Northern League noemde. De publicaties in VN liepen voor het blad pijnlijk af want het weekblad werd wegens smaad en laster veroordeeld. Vermoedelijk raakte Van Amerongen daardoor op Wagener, die in de neo-nazistische groepjes als verspieder was opgetreden, uitgekeken. Wagener werd als het ware naar mij doorgeschoven toen ik mij stortte in de destijds geruchtmakende affaire rondom de deconfiture van het gerenommeerde bankiershuis Teixeira de Mattos. Wat niet in de rechtszaal ter sprake kwam, werd door weekbladen als *Haagse Post, Elsevier* en *Vrij Nederland* breed geëtaleerd. De Teixeira-affaire leek een dekmantel van duistere zaken van nationale importantie waarbij spionage, het Militair Industrieel

Complex, louche uitvinders, gescharrel met gestolen joodse effecten en voormalige collaborateurs een importante rol speelden. Als ambtenaar kon Wagener aan stukken komen die weliswaar nooit bewezen wat ik wilde aantonen, maar wel aangaven dat 'duistere zaken' een rol speelden. *Vrij Nederland* werd in die jaren groot mede omdat het krachtig roerde in dat soort zaken.

Er waren voor mij voldoende redenen om al die jaren het contact met Wouter Wagener aan te houden. Het leidde voor mijn gevoel zelfs tot vriendschap, al kwamen we er in die veertig jaar niet toe elkaar te tutoyeren. Een poging daartoe leidde tot een wederzijdse lachsalvo. Al die jaren bleef er een geringe afstand bestaan die paste bij zijn voortdurende argwaan, die pas wegebde na een paar consumpties in een café. Wagener had niet alleen ongelooflijk veel mensen gekend in het heel of half intellectuele Amsterdamse milieu van de jaren veertig en vijftig, hij kon ook haarscherp een straat of buurt sociologisch typeren. Hij wist wat voor soort mensen er hadden gewoond, hoeveel huur ze betaalden en wat voor beroepen ze hadden. Met mijn belangstelling voor het recente verleden was hij een vreugdevol vraagbaken die altijd tijd had en interesse toonde. Vooral ook tijd eiste. Als hij meende dat mijn aandacht ook maar even verslapte, snerpte hij: 'U hebt toch wel even tijd?' En dat was dan na een inleidende monoloog van ruim een uur over tochtige boekwinkeltjes in krakerige Amsterdamse pandjes waar een op seks beluste overjarige anarchistische antiquaar mogelijk in de jaren dertig onbewust als verbindingsman was opgetreden voor een Russische geheime dienst. Ooit had Wagener zoiets opgevangen van zijn vader die het weer van een wat hoger geplaatste partijcommunist had gehoord. Tja, of het allemaal waar was...

Tussen status en stigma

Zijn hoofdthema door de jaren heen was en bleef zijn rol in *De Avonden.* Het was, zoals hij het zelf uitdrukte, zijn eeuwig balanceren tussen status en stigma. Het stigma ging met de jaren overheersen, al vermaakte hij zich enorm met de figuur die Pierre Bokma van Duivenis neerzette in de verfilming van het boek. Toen ik in 1989 Wagener zover had gekregen om samen met mij de film te gaan bekijken en van commentaar te voorzien, zaten we op een middag met nog twaalf andere bezoekers in een bioscoop in Arnhem. Hij keek onrustig om zich heen. Zou er toch iemand in de zaal zitten die hem herkende?

In de regie van Rudolf van den Berg wordt zwaar aangeleund tegen de homoseksualiteit, het latere handelsmerk van de schrijver. Dat thema komt in *De Avonden* niet voor en dus ook de duik niet die Duivenis in de film neemt naar Frits van Egters' geslachtsorgaan. In eerste instantie was Wagener gecharmeerd van de film. Pierre Bokma had met de film-Duivenis een 'vitale spullenbaas' neergezet. Louche weliswaar, maar toch de enige die, opgewekt door Amsterdam rijdend met zijn bakfiets, handelend optreedt. Alle andere gespreksgenoten van de hoofdpersoon

houden zich, zoals in het boek, onledig met zinloos gekeuvel. Bij nader inzien was, door zoals hij het noemde ‘de annexatie door het flikker-imperium’, de film voor de literaire fijnproever toch een blasfemie. Hij voelde zich duidelijk meer verwant met de romanfiguur Duivenis dan met de man met de bakfiets in de film. Wat weer pleitte voor de romancier Van het Reve.

Trouwens, Wagener kon niets inbrengen tegen zijn typering door Van het Reve als jassendief. Duivenis/Wagener stal niet alleen goede jassen (hij ruilde ze voor zijn eigen oude velletje) maar naaide er ook ruime binnenzakken in. Op die manier waren ze geschikt om nieuwe boeken te stelen die hij iets verderop aan een antiquaar verkocht. Dat geld had hij nodig om alcohol te bekostigen. Dat hij de romanfiguur Lande tweehonderd gulden afhandig had gemaakt, was evenmin gelogen.

Roofovervallen

Het mooiste verhaal dat Wagener mij leverde was niet eens de onthulling dat hij Maurits Duivenis was, maar vooral dat hij, negentien jaar jong, samen met Van het Reve en de ruim tien jaar oudere Martien Veldhuis (in *De Avonden* Lande) in de oorlog roofovervallen had gepleegd. Veldhuis was een onderwijzer die een ziek kind had dat absoluut extra voeding nodig had om een maagoperatie te kunnen doorstaan. ‘Dat kind gaat dood, zeg maar niets tegen je vrouw,’ had een arts tegen Veldhuis gezegd.

Wie nu de roofovervallen heeft bedacht, kon Wagener in 1976 niet meer reconstrueren, maar zeker is dat de twee scholieren Veldhuis erbij hadden gehaald. De eerste overval verliep glorieus, niet in de laatste plaats doordat Van het Reve (net als zijn vader en oudere broer Karel) goed thuis was in het werk van de Duitse dichter Heinrich Heine en Duitse bevelen er overtuigend uitknalde.

Ze hadden een huis op de Amsterdamse Ringdijk uitgezocht waar Wagener wist dat een dochter des huizes een kind van een Oostenrijkse militair verwachtte. Daardoor was er extra voeding in huis. De drie mannen hadden lange regenjassen aangedaan, gleufhoeden opgezet en zich met houtskool een snor getekend. Met de speelgoedpistolen erbij leek het allemaal vreselijk echt. De vrouw des huizes ontkende eerst dat er extra voedsel in huis was. Van het Reve bulderde: ‘Blödsinn. Heinrich untersuche die Küche.’ En toen ‘Heinrich’ wat lang in de keuken bleef, blafte de namaak-SD'er hem af: ‘Aber Heinrich, finden Sie denn nichts?’

De overval leverde tarwe en spek op. Thuis hingen ze ‘een lulverhaal’ op over de herkomst van de spullen. Er volgden nog twee overvallen. De laatste keer ging het mis. Veldhuis en Wagener kwamen in handen van de Nederlandse politie die hen gelukkig niet overdroeg aan de Duitse bezetter want die had begin december 1944 bekend gemaakt dat wie zich bij overvallen zou uitgeven voor leden van de *Sicherheitsdienst* standrechtelijk gefusilleerd zou worden. Gerard Kornelis van het Reve die ditmaal de opdracht had buiten op de uitkijk te gaan staan, had op tijd de benen

ZÓÓ LEERT MEN DE JEUGD

Een 32-jarige onderwijzer en een 19-jarige scholier drongen Zaterdagmiddag binnen bij een bewoonster van de Tintorettostraat in Amsterdam-Zuid en zeiden dat zij naar illegale papieren kwamen zoeken. De bewoonster werd in een kamer opgesloten, terwijl de indringers het huis doorzochten. Toen er gebeld werd verdwenen zij haastig, maar de vrouw wist zich te bevrijden en snelde naar buiten. Daar kon zij zoowel den onderwijzer als den scholier aanwijzen, zooda aanhouding volgde. Zij hadden drie koffers uit het huis meegenomen, waarvan zij er een in de woning hadden gevuld met vleesch, brood en overhemden.

Bericht op de voorpagina van het *Algemeen Handelsblad* van maandag 11 december 1944.

kunnen nemen.[2] Na de oorlog toen de zaak voorkwam en hij verslaggever bij *Het Parool* was, verzekerde hij Wagener dat er bij de zitting geen journalisten zouden zijn. Dat was uiteraard bluf. Er zaten dan ook vier verslaggevers.

Het is hier niet de plaats om het verhaal zoals ik het in *Vrij Nederland* van 3 juli 1976 publiceerde na te vertellen. Wagener en Veldhuis werden na de oorlog veroordeeld. Wagener kreeg gratie, maar Veldhuis kreeg in hoger beroep drie maanden voorwaardelijk met een proeftijd van drie jaar. Zijn baan bij het onderwijs was hij voorgoed kwijt. Hij bleek, toen ik hem in 1976 opzocht en hij het relaas van Wagener in grote lijnen bevestigde, een geslagen man die nooit meer 'aan de bak' was gekomen. Martien Veldhuis leed lichtelijk aan paranoia. Een schaakstuk was bij hem thuis, onverklaarbaar, van het bord verdwenen. Wie anders dan de BVD kon daar achter zitten? En die krassen op zijn langspeelplaten? Hoe waren die daar gekomen? Toen ik vroeg waarom de BVD voor hem belangstelling zou hebben, antwoordde Veldhuis dat hij een van de laatst overgeblevenen was die de jaren dertig bewust hadden meegemaakt. Hij was een van de weinigen die nog lessen konden doorgeven als gevraagd zou worden: 'Hoe deden jullie dat in 1934 onder Colijn?'[3]

Ik heb het altijd onverklaarbaar gevonden dat Van het Reve over deze dramatische oorlogshandelingen nooit een letter heeft geschreven. Hij was sterk in het uitdiepen, uitvergroten, verdraaien zo men wil van zijn jeugdherinneringen, maar hier heeft hij blijkbaar zijn vingers niet aan durven branden. In 1974 is Gerard Reve geridderd in de Orde van Oranje Nassau om in 1998 bevorderd te worden tot Commandeur in de Orde van de Nederlandse Leeuw. Was dit mede te danken aan het kameraadschappelijk verzwijgen door Wagener en Veldhuis dat er een *Dritte im Bunde* was geweest bij de overvallen?

In een publicatie door Wagener zelf, door een neef van hem op internet gezet, heeft de toen al lang gepensioneerde gemeenteambtenaar alsnog zijn verontschuldigingen aangeboden aan de gezinnen die door hem overvallen werden.[4] Er was niets van waar dat deze mensen tijdens de bezetting *deutschfreundlich* waren. Dat was door de overvallers bedacht. Het verzetstintje was vooral aangebracht door de arme Veldhuis die op die manier hoopte weer toegang tot het onderwijs te krijgen. De

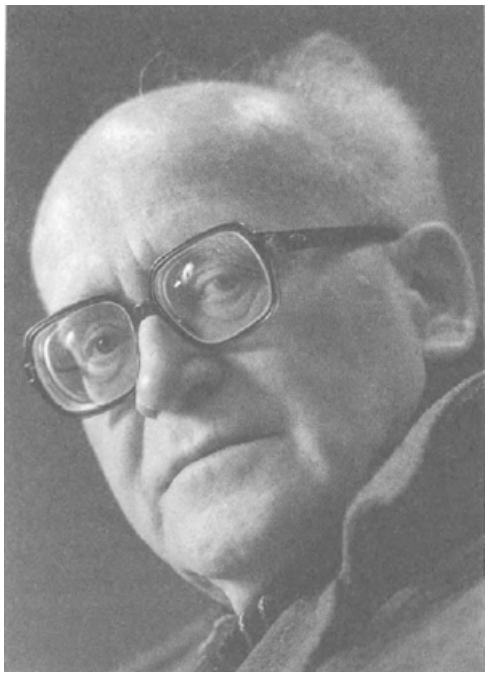
verdachte Wagener heeft zakelijk verklaard:
a. Na met zijn medeverdachte Veldhuis te hebben afgesproken een inval te doen in perceel Tintorettostraat 17-I te Amsterdam, daar levensmiddelen van onze gading weg te nemen en die na onderlinge verdeeling ten eigen bate aan te wenden, ben ik ingevolge die afspraak op 9 December 1944 met Veldhuis naar dat perceel gegaan. Nadat wij waren opengedaan en de voormelde woning binnengegaan waren, heb ik daar weggenomen drie overhemden, een stuk vleesch en een brood, welke ik in een door ons meegenomen koffer deed. Met medeneming van die koffer heb ik daarop samen met Veldhuis het perceel verlaten. Die overhemden en levensmiddelen behoorden mij niet toe, ik had van niemand vergunning gekregen eenige ander weg te nemen en mij toe te eigenen en ik begreep, dat ~~hen en onder~~ bij Veldhuis evenmin het geval was.
b. Ik onderschrijf wat Veldhuis hier verklaard heeft. Ik heb niet het woord gevoerd, maar ik heb de weggenomen dingen gevonden en ik heb die in de koffer gelegd. Veldhuis heeft niet meegeholpen daaraan. Ik heb het papier te voorschijn gebracht. Het xxx plan is van mij uitgegaan. Ik had van iemand met wiens ik in een rij voor de CentraleKeuken stond gehoord, dat de bewoonster van het bewuste huis nog goed te eten had. Thuis waren wij geldelijk in zulke moeilijke omstandigheden, dat wij moesten leven van het distributiepakket. Mijn ouders waren ziek en mijn zuster stond er ook slecht voor.

Fragment uit het proces-verbaal op 14 december 1944 opgemaakt tegen Martien Veldhuis en Wouter Wagener.

overvallen waren niets anders geweest dan jeugdcriminaliteit en daarvoor had eigenlijk Gerard Kornelis van het Reve (ook) veroordeeld moeten worden.

Tipgever Victor Voerman

Ik gaf Wagener eigenhandig de kans tot een glorieuze rehabilitatie in de Nederlandse literatuur. In twee romans van mij trad Wagener, nu vermomd als de praatgrage tipgever Victor Voerman, op in het leven van de weekbladjournalist Ernst Stempher. In *De zender van Polk* (1987) en *De brieven van Colijn* (1988) is Voerman een man die zijn kennis over vooroorlogs Amsterdam onder meer heeft vergaard op de kunstenaarssociëteit De Kring, in schaakclubs en in het restaurant Het Vette Hapje, in de Kerkstraat gevestigd vlak bij de Magere Brug. Allemaal verzamelplekken van kunstenaars, bohémiens en andere randfiguren. Wagener ontmoette er niet alleen schrijvers en dichters als Jacques Gans, Ed. Hoornik, Apie Prins, Gerard Diels, Salvador Hertog, Max de Jong en Gerard den Brabander maar ook fascistische illustratoren die nog in *Volk en Vaderland* hadden getekend. Vooral Het Vette Hapje, gedreven door de Duitse emigrant Kirchner, was een kleurrijk trefpunt. Er werd veel geschaakt, er werden huwelijken bezegeld en je kon er volgens Wagener een hele avond blijven zitten op een glas yoghurt. Er rijpte daar een waanzinnig plan. Wagener zou met een joodse jongen die zicht had op enkele erfenissen een bedrijf ter bevordering van het Zuiderzeetoerisme oprichten. Met vissersbootjes konden belangstellenden een bezoek brengen aan palingdorpen. Er werd een kamertje op de Prinsengracht gehuurd, wervende folders gedrukt en een advertentie geplaatst in het schippersblad *Schuttevaer.* Al snel kwamen schippers hun diensten aanbieden. Wanneer konden ze gaan varen? Wagener en zijn vriend schrokken echter voor de consequenties, ‘maar de machine kon niet meer worden stopgezet’. Ze namen de benen en doken onder. De drukker van de folders en de administratie van *Schuttevaer* bleven met onbetaalde rekeningen zitten.



Wouter Wagener, 1993 (foto Wubbo de Jong, Maria Austria Instituut).

Bekering

Weer later heeft Wagener uitgebreid zijn zegje kunnen doen over wat hem in zijn hele volwassen leven dwars was blijven zitten. In het KRO-radioprogramma *Montaigne* (redactie: Louis Houët en Thijs Wierema) kreeg hij op 29 december 1993 's middags twee uur de tijd om zijn visie te geven op waarheid en verzinsel in de beroemde roman van zijn voormalige jeugdvriend Gerard Kornelis van het Reve. Het werd Wageners *finest hour.* Met een nu en dan door ontroering verstikte stem vertelde Wagener zijn verhaal zonder onnodige uitweidingen. Niet alleen kwam de jonge Van het Reve tot leven, maar ook gedetailleerd de samenleving in Amsterdam voor, tijdens en kort na de oorlog. Toen al, bij die overvallen, openbaarde zich bij Van het Reve diens geweldige begaafdheid voor het komediantendom. Hij speelde zijn rol als SD'er zo overtuigend, ‘met verstrakte kaken’ alsof hij dat al voor de dertigste keer deed. En als Wagener vertelt hoe Van het Reve een speelgoedpistooltje op de achteruit deinzende vrouw des huizes richt, barst hij voor de radio in lachen uit.

Er was ook een dramatisch moment. Toen Wagener vertelde hoe Van het Reve hem de vriendschap opzegde, barste hij in tranen uit. ‘Zijn op de uitzending alle sporen uitgewist van mijn emotionele huiluitbarsting?,’ schreef hij bezorgd aan Wierema.[5] De luisteraars hebben niets gehoord.

Zijn onvermogen om een normaal sociaal bestaan te leiden, had Wagener via

interesse in rozenkruisers, spiritisme, occultisme, satanisme en paranormale verschijnselen tot het rooms-katholieke geloof gebracht. Een verhaal op zichzelf! Eenmaal was hij Van het Reve nog eens tegengekomen. Op de Reguliersgracht had hij hem in 1950 verteld dat hij tot de roomse kerk was toegetreden. Van het Reve had alleen maar gehoond: 'Ha, ha, Maurits Duivenis is katholiek geworden', en was toen doorgelopen. Wagener voelde al vrij snel zijn bekering als de zoveelste manier van zelfbedrog, na de alcoholische wereld met schrijvers en schilders, bleek het niet meer dan 'een andere schemersfeer'. Van het Reve zou pas in 1966 toetreden tot de moederkerk, al blijven tot op de dag van heden velen zich afvragen in hoeverre de schrijver hier het volk (en zichzelf) verneukte.

Rode droom

Wouter Wagener woonde toen al lang niet meer in Amsterdam. Na enkele jaren in Ouderkerk aan de Amstel gewoond te hebben, was hij verhuisd naar Gendringen, een dorp achter Doetinchem aan de Duitse grens. Hij kon het leven in Amsterdam niet meer aan en vreesde, zoals hij mij zei, zo'n oud wrak te worden dat op het Leidseplein op zoek gaat naar tijdgenoten, overlevende ruïnes uit een voorbije tijd. Die zoekers had hij genoeg gekend. Hij ergerde zich bovendien aan het bestuur van Amsterdam en nog meer aan alle opbouwwerkers, de mensen die allemaal zo vreselijk waren begaan met het lot van de minderheden ('Willen ze soms dat ik het Suikerfeest mee ga vieren?') en andere sociaal bewogen lieden die 'uit de socialistische trog meevraten'. Hij was politiek naar rechts opgeschoven. Toen ik hem enkele jaren voor zijn dood vroeg of hij misschien toch nog op de PvdA ging stemmen, reageerde hij als door een horzel gestoken. Dat zeker niet. De PvdA was zoiets als melaatsheid, je genas er nooit van, je raakte het nooit meer kwijt.

Dat belette hem niet om een andere keer te spreken over zijn 'onuitroeibare Kominterngevoel'. Hij schreef mij in 1993: 'De treurnis omtrent de verloren illusie resulteerde in een droom, die ik hedennacht had: Ik stond op het Rode Plein en zong met communistische vrienden de Internationale en was weer in volstrekte harmonie met mijzelf en de wereld.' Toen hij tijdens een vakantiereis in Madrid werd rondgeleid, voelde hij zich een ingewijde omdat hij nog kon vertellen hoe hij in Holland gebreide sokken en babymelk had ingezameld voor de anti-fascisten. En dat hij La Pasionara, de communistenleidster, had horen spreken toen zij nog een mooie, jonge vrouw was.

Niet minder had zijn vertrek uit Amsterdam na zijn pensionering te maken met het huwelijk dat hij in de jaren vijftig sloot met Dorien Kelderman. Hij wilde zijn vrouw niet meer lastigvallen met herinneringen aan de stad waar hij Maurits Duivenis was geworden. Zijn vrouw was 'het geduivenis spuugzat'. Dat hij begin jaren zeventig zijn activiteiten voor de BVD stopzette, had daar ook mee te maken en niet minder met zijn wens om nu eindelijk eens als sociaal-geograaf af te studeren. Dat lukte hem in december 1978 op zijn drieënvijftigste jaar.

Hij was nu een respectabel man geworden met een academische titel. Bij het Amsterdamse Bureau voor Huisvesting was hij zelfs aangesteld als wetenschappelijk ambtenaar. Dat drs. stond op zijn afzenderstrookje op zijn brieven. Zijn argwaan verliet hem nooit want toen ik een brief stuurde aan drs. W. Wagener belde hij onmiddellijk na ontvangst op met de vraag wat ik met dat drs. bedoelde? Wilde ik hem soms in de maling nemen?

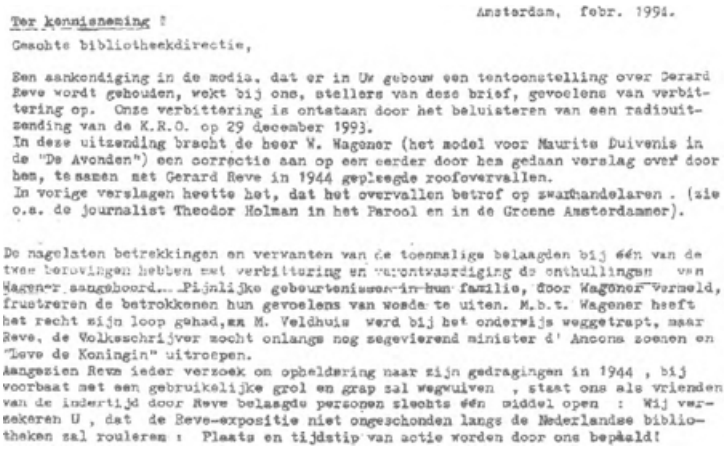
Wagener bleef lezen, fietste en wandelde graag door de bossen in de omgeving van zijn nieuwe woonplaats en maakte met zijn vrouw culturele reisjes in Europa. Hoe hij zijn dagen precies vulde, is mij niet bekend maar in de jaren tachtig is hij nog rechtbankverslaggever van *De Graafschapsbode* geweest. Soms was hij in Amsterdam present bij de aanbieding van een boek. Al snel was hij dan in een geanimeerd gesprek; het liefst met iemand die zijn belangstelling voor vergeten randfiguren deelde. In 1989 had ik hem uitgenodigd voor de presentatie van mijn boek *De GPOe op de Overtoom. Spionnen voor Moskou.* Op de uitnodiging stond vermeld dat Karel van het Reve een kort toespraakje zou houden. Wagener liet mij schriftelijk weten dat hij niet kwam. ‘Alleen al de klank van de naam vervult mij met weerzin.’ Twee dagen later belde hij op dat hij toch kwam. Of hem dat veel plezier heeft verschaft, betwijfel ik. Tijdens de vernissage in het gebouw van uitgeverij Van Gennep liep hij op Karel van het Reve af en maakte zich bekend als Wagener, de vroegere vriend van broer Gerard, waarop Karel onmiddellijk riposteerde: ‘Aha Maurits Duivenis, maar u hebt uw ooglap niet om.’

Tot het zelf schrijven van iets substantieels kwam hij niet. Voor zover mij bekend staat er maar één gedrukte titel op zijn naam, *Beelden van Ouder-Amstel uit het tijdperk 1890-1940.* Het boekje met foto's en onderschriften werd in 1982 gepubliceerd in de tijd dat hij lid was van een oudheidkundige vereniging in Ouderkerk aan de Amstel.

Dreigementen

Soms leek hij afstand te nemen van zijn portrettering in *De Avonden.* Zo noemde hij zich eens schaterend en vol zelfspot ‘de nestor van de gefrustreerde romanfiguren’. In zijn laatste jaren kregen de negatieve gevoelens tegen zijn vroegere vriend de overhand. Het dementeren van Van het Reve schonk hem veel genoegen en hij schreef in december 2003 zelfs een bedankbrief aan de journalist Ad Fransen die op de televisie had gesproken over diens vergevorderde ziekte van Alzheimer. Wagener had, liet hij Fransen weten, zijn haat tegen Van het Reve altijd moeten beteugelen ‘omdat ik terugdeinsde voor de strafrechtelijke gevolgen van een strafexpeditie, die het einde zouden betekenen van mijn ambtelijke loopbaan en desastreus zouden zijn voor de financiële positie van mijn naasten.’

Niettemin bleef een felbegeerde aanslag altijd in zijn brein rondspoken. De berichten over een te openen Reve-museum betekenden een wenkend perspectief.



Ter kennisneming !

Amsterdam, febr. 1994.

Geachte bibliotheekdirectie,

Een aankondiging in de media, dat er in Uw gebouw een tentoonstelling over Gerard Reve wordt gehouden, wekt bij ons, stellers van deze brief, gevoelens van verbittering op. Onze verbittering is ontstaan door het beluisteren van een radiouitzending van de K.R.O. op 29 december 1993.
In deze uitzending bracht de heer W. Wagener (het model voor Maurits Duivenis in de "De Avonden") een correctie aan op een eerder door hem gedaan verslag over door hem, tesamen met Gerard Reve in 1944 gepleegde roofovervallen.
In vorige verslagen heette het, dat het overvallen betrof op zwarthandelaren . (zie o.a. de journalist Theodor Holman in het Parool en in de Groene Amsterdammer).

De nagelaten betrekkingen en verwanten van de toenmalige belaagden bij één van de twee berovingen hebben met verbittering en verontwaardiging de onthullingen van Wagener aangehoord... Pijnlijke gebeurtenissen in hun familie, door Wagener vermeld, frustreren de betrokkenen hun gevoelens van woede te uiten. M.b.t. Wagener heeft het recht zijn loop gehad,en M. Veldhuis werd bij het onderwijs weggetrapt, maar Reve, de Volkeschrijver mocht onlangs nog zegevierend minister d' Ancona zoenen en "Leve de Koningin" uitroepen.
Aangezien Reve ieder verzoek om opheldering naar zijn gedragingen in 1944 , bij voorbaat met een gebruikelijke grol en grap zal wegwuiven , staat ons als vrienden van de indertijd door Reve belaagde personen slechts één middel open : Wij verzekeren U , dat de Reve-expositie niet ongeschonden langs de Nederlandse bibliotheken zal rouleren : Plaats en tijdstip van actie worden door ons bepaald!

Anonieme dreigbrief aan het NBLC, februari 1994.

Wat was er immers meer kwetsbaar dan een openbaar toegankelijk museum met de mogelijkheid objecten te vernietigen of in brand te steken? ‘Wat is er voor mij heerlijker dan de schroeilucht te ruiken van de in dat museum als relikwieën uitgestalde teennagels van Gerard Reve. Het zou mij het gevoel geven Reve zelf geroosterd te hebben.’ Wagener realiseerde zich echter dat dit surrogaathandelingen zouden zijn. Hij had hem al veel vroeger ‘verwondingen en kwetsuren’ moeten toebrengen. ‘Ik zie dus voorlopig van deze voornemens af en stel mij voor het moment tevreden met verdere berichten over de hyper-dementie van Reve, die voor mij een balsem op mijn wonden betekenen.’[6]

De brief aan Ad Fransen deed bij enkele insiders een licht opgaan. Was er niet in februari 1994 al een anonieme brief met een dreigement verstuurd aan de directie van het Nederlands Bibliotheek en Lektuur Centrum? Daarin was sprake van een reizende tentoonstelling over Gerard Reve. Bij de ‘stellers van deze brief’ was verbittering ontstaan. Zij hadden eind december 1993 Wagener horen spreken voor de KRO-radio. Wagener en Veldhuis waren voor de overvallen gevonnist, maar Van het Reve was de dans ontsprongen. Als vrienden van Wagener en Veldhuis stond de briefschrijvers nog maar één middel open: ‘Wij verzekeren U, dat de Reve-expositie niet ongeschonden langs de Nederlandse bibliotheken zal rouleren. Plaats en tijdstip van actie worden door ons bepaald!’ Tot actie is het niet gekomen, maar het heeft er alle schijn van dat Wagener zelf de schrijver van de dreigbrief is geweest. De formuleringen doen sterk denken aan zijn epistels. ‘Toen ik hem over de dreigbrief vertelde, was hij dan ook totaal niet verrast,’ herinnert Thijs Wierema zich.[7]

Een paar dagen na het overlijden van Van het Reve belde Wagener mij op om te horen wat ik van diens dood vond. Zelf meende hij dat de belangstelling voor het werk van de schrijver tanende was. Was hier de wens de vader der gedachte? Hij gaf toe dat het hem voldoening schonk Van het Reve overleefd te hebben. ‘Het werd nog een verschrikkelijk wedloop.’

Wouter Wagener overleed na een attaque op 3 oktober 2006 in het ziekenhuis te Doetinchem. Hij had zijn lichaam ter beschikking van de wetenschap gesteld. Op de overlijdenskaart staat: ‘Literatuur, geschiedenis en politiek maakten deel uit van zijn interessesfeer. Tot het laatst toe was hij bezig met het wereldgebeuren. Zijn beschouwingen hierover zullen wij node missen. Het zal stil worden.’

In haar huis organiseerde Dorien Kelderman een herdenkingsbijeenkomst voor een klein groepje van familie en vrienden. Een brief die ik haar had geschreven en waarin ik haar man een onmisbare vriend noemde, is daar voorgelezen.

Eindnoten:

1 Deze term gebruikt hij onder andere in *Brieven*, een door Henk J. Kraayenbrink in 1990 in 70 exemplaren uitgegeven verantwoording waarin Wouter Wagener uitlegt waarom een voorgenomen publicatie van hem over *De Avonden* niet kan doorgaan. De infernale haatgevoelens laaiden bij het schrijven van zijn herinneringen zo op, ‘dat ik mijn balpoint amper in mijn trillende vingers kan vasthouden’. (Eikeldoorpers, Apeldoorn)

2 ‘Van die twee overvallen heb ik nooit iets geweten, maar daarom is het nog wel mogelijk dat Gerard er aan meegedaan heeft,’ schreef broer Karel van het Reve mij op 31 januari 1984. Zijn brief bevat tal van droog-komische correcties op het verhaal dat ik voor VN schreef. Op mijn opmerking dat in het westen in de Hongerwinter alom bloembollen werden gekookt, reageerde hij dat het net zoiets was als schrijven dat alle Hollanders op klompen lopen of dat ín 1917 het Russische proletariaat naar de macht greep. ‘Waar zouden al die bloembollen opeens vandaan moeten zijn gekomen? Ik heb nooit een bloembol gegeten.’

3 In 1981 is het verhaal opgenomen, samen met een artikel van Wim Wennekes, in *Omtrent De Avonden* als extra uitgave van het kwartaalschrift *De Engelbewaarder.*

4 Wie op Google de woorden Tintorettostraat (de straat waar de laatste, mislukte, overval plaatsvond) en Wagener intikt, vindt diens laatste, definitieve relaas van de drie overvallen in de Hongerwinter.

5 Wagener aan Wierema, 13 december 1993.

6 Brief van Wagener aan Ad Fransen, 21 december 2003. Te vinden op de in noot 4 genoemde site.

7 Kopie van de brief in collectie Thijs Wierema.

Laagwater

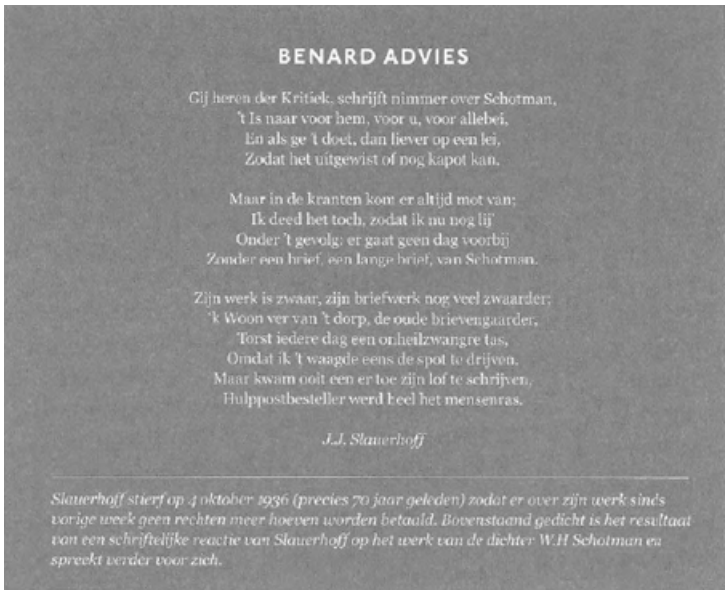
Hein Aalders
Fijne collega's

Schrijvers in Nederland hebben een vereniging die hun belangen behartigt. Dat is de Vereniging van Letterkundigen (VvL). In het jongste *Bulletin* van de VvL staat een eerbetoon aan de dichter J. Slauerhoff (1898-1936), die zeventig jaar geleden overleed. Maar is het wel een eerbetoon?

Men heeft een grappig sonnet van hem uitgekozen, waarin hij de draak stak met een tijdgenoot, de veel over China schrijvende arts en dichter Johan W. Schotman. Schotman kon slecht tegen kritiek, volgens Slauerhoff, want over elke kritiek correspondeerde hij eindeloos met de recensenten. Gevolg: ‘er gaat geen dag voorbij / Zonder een brief, een lange brief van Schotman.’ Slauerhoff ervoer het zelf ook eens, toen hij een boek van Schotman, het masker- en gebarenspel *Lugh* (1931), in de *Nieuwe Arnhemsche Courant* van 23 januari 1932 had besproken. In mei van datzelfde jaar stond het spotvers op Schotman, getiteld ‘Benard advies’, in *Forum.*

Erg grappig van de VvL om juist dat gedicht te plaatsen, maar het venijn zit in de staart. Onder het gedicht plaatst de redactie het volgende zinnetje: ‘Slauerhoff stierf op 4 oktober 1936 (precies 70 jaar geleden) zodat er over zijn werk geen rechten meer hoeven worden betaald.’ Nog afgezien van het feit dat Slauerhoff pas een dag later overleed, en dat het auteursrecht niet precies 70 jaar na de sterfdatum maar pas op 1 januari van het eerstvolgende jaar vervalt, is het toch wel opmerkelijk dat de redactie de belangrijkste reden voor de ‘herdenking’ ziet in het vervallen van de auteursrechten. Onduidelijk blijft het bovendien of men dit betreurt, toejuicht of met klem onder de aandacht van de leden wil brengen, in de trant van: pas op uw zaak, er komt een einde aan uw inkomsten!

In het overtypen van het gedicht zijn veertien fouten geslopen. Rekent men het overzetten in moderne spelling (waarom eigenlijk? Is het niet een vakblad voor schrijvers?) niet mee, dan blijven er nog acht fouten over. Acht typefouten in één gedicht! Eronder staat ‘J.J. Slauerhoff’, een naam waaronder Slauerhoff nooit gepubliceerd heeft. Blijkbaar is de kennis van de geboortenamen (Jan Jacob) zo wijdverbreid, dat hij wel altijd zal worden aangeduid met dubbele voorletters. Wie zag Bordewijk ooit aangeduid als F.J.W.C.K.E. Bordewijk, alleen maar omdat hij bij zijn geboorte de namen Ferdinand Johan Wilhelm Christiaan Karel Emil meekreeg?



BENARD ADVIES

Gij heren der Kritiek, schrijft nimmer over Schotman,
't Is naar voor hem, voor u, voor allebei,
En als ge 't doet, dan liever op een lei,
Zodat het uitgewist of nog kapot kan.

Maar in de kranten kom er altijd mot van;
Ik deed het toch, zodat ik nu nog lij'
Onder 't gevolg: er gaat geen dag voorbij
Zonder een brief, een lange brief, van Schotman.

Zijn werk is zwaar, zijn briefwerk nog veel zwaarder;
'k Woon ver van 't dorp, de oude brievengaarder,
Torst iedere dag een onheilzwangre tas,
Omdat ik 't waagde eens de spot te drijven.
Maar kwam ooit een er toe zijn lof te schrijven,
Hulppostbesteller werd heel het mensenras.

J.J. Slauerhoff

Slauerhoff stierf op 4 oktober 1936 (precies 70 jaar geleden) zodat er over zijn werk sinds vorige week geen rechten meer hoeven worden betaald. Bovenstaand gedicht is het resultaat van een schriftelijke reactie van Slauerhoff op het werk van de dichter W.H Schotman en spreekt verder voor zich.

Uit het *VvL.nu-Bulletin* van de Vereniging van Letterkundigen, nr. 3, 2006.

Er staat nog één zin onder het gedicht die ik niet aanhaalde. Die begint zo: 'Bovenstaand gedicht is het resultaat van een schriftelijke reactie van Slauerhoff op het werk van de dichter W.H. Schotman'. Ten eerste moet dat dus J.W., of beter nog Johan W. Schotman zijn. En dan, wat wordt er bedoeld met: het 'gedicht is het resultaat van een schriftelijke reactie'? Het antwoord laat niet lang op zich wachten. De zin besluit met: '[bovenstaand gedicht] spreekt verder voor zich'. Ik denk dat die laatste woorden genadeloos terugslaan op de redactie van het *Bulletin.* Het spreekt inderdaad voor zich als een blad van en voor letterkundigen zo gemakzuchtig met het werk van de eigen collega's en wat erover bekend is, omspringt. Het is dan maar te hopen dat de VvL in het behartigen van de *materiële* belangen van haar leden een grotere accuratesse aan de dag legt.

Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar is voornemens een keuze uit alle brieven van Slauerhoff uit te geven, een soort 'leven in brieven'. In opdracht van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde zal met het oog op zo'n uitgave eerst een inventarisatie van alle brieven van Slauerhoff opgesteld worden. Hoewel de brieven zich voor het grootste deel in het Letterkundig Museum bevinden, en voor een minder groot deel in andere archieven, is het wenselijk zoveel mogelijk brieven boven water te krijgen. Nijgh & Van Ditmar en schrijver dezes zijn daarom geïnteresseerd in de verblijfplaats van alle mogelijke brieven die Slauerhoff schreef, met name die niet in de bekende archieven bewaard worden, maar bijvoorbeeld in privé-collecties berusten. Gelieve informatie die ons op het spoor van (mogelijk nog onbekende) epistels kan brengen, aan het redactieadres van De Parelduiker *te richten.*